

10/1984
Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
du
Von Lesern
und Büchern
David Hockney:
Cameraworks

WER EINE PATEK PHILIPPE BESITZT, HAT NOCH ETWAS MEHR ALS GELD.

Es braucht viel Geld, um eine Patek Philippe zu bauen. Aber Geld allein ist es kaum, was den Wert einer Patek Philippe ausmacht.

Zeit braucht es, viel Zeit, bis die abgebildete Nautilus, eine der neuesten Schöpfungen von Patek Philippe, endlich fertig ist. Und so ist es wohl nicht erstaunlich, dass im Jahr höchstens einige hundert Stück dieses Modells entstehen können.

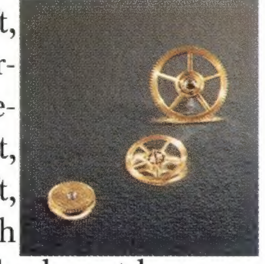
Das Gehäuse der Nautilus ist wie ein Bullauge gebaut; aus einem einzigen Block Stahl oder Gold geschnitten. Eine Nautilus einfach wasserdicht zu nennen, wäre unpassend. Sie hält auch noch einem Druck von 12 atü in einer Tiefe von 120 Metern stand (60 Meter für das Damenmodell).

Das Armband ist ein elegantes Gefüge aus Gliedern. Jedes Glied, aus Gold oder Stahl, wird einzeln bearbeitet. Es wird geschmiedet, poliert, geschliffen und wieder poliert, bis es jenen einzigartigen seidigen Glanz erhalten hat, der Patek Philippe Uhrenarmbänder auszeichnet. Wohl nur einem Meister seines Faches gelingt es, innerhalb einer Woche ein solches Armband zu fertigen.

Tatsächlich ist es das Handwerk, das aus einem Uhrwerk ein Kunstwerk macht. Einzelne Teile unter der Lupe von Hand zu bearbeiten, auf den hundertstel Millimeter genau, das ist wahrhaftig eine Kunst, die vom Können kommt. Einem Können, das nicht nur gelernt ist, sondern von einer Uhrmacher-Generation an die nächste weitergegeben wird. Erbstücke, wie die Uhren selbst.



Wenn eine Nautilus endlich zusammengesetzt ist und perfekt läuft, wird sie tagelang in 5 verschiedenen Stellungen getestet, bis sie bewiesen hat, dass sie so vollkommen läuft, wie das eine Uhr nach menschlichem Ermessen überhaupt kann.



Wer nach Vollkommenheit strebt, braucht Geduld. Er braucht Ausdauer und jene Prise Besessenheit, ohne die Grossartiges nie gelingen kann.

Queen Victoria, Charles Lindbergh, Richard Wagner, Franklin D. Roosevelt... lang ist die Liste der berühmten Leute die eine Patek Philippe getragen haben – und in dieser Sekunde tragen.

Sie alle haben noch etwas mehr als Geld.





FOR MASTERS OF THEIR TIME.

Katalog erhältlich bei Patek Philippe S.A., 41, rue du Rhône, CH-1211 Genève 3.

Y&R

10/1984 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du

Umschlag

Vincent van Gogh: L'Arlésienne. 1888. Öl auf Leinen, 90×72 cm.
New York, Metropolitan Museum of Art

Druck und Verlag
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag
und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Sekretariat
Renate Huber
Susanne Knup
Bettina Wildi

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Paris
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Verlagsleitung
René Hauser

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Papier
Papierfabrik Biberist

Äusserlichkeiten

Wolfhart Draeger, Chefredaktor

Dass Bücher einen starken sinnlichen Reiz haben, weiss jeder, der sie liebt. Formate, Einbände und schöne Papiere, Illustrationen, Typographie und Geruch spielen beim Erwerb oft eine ebenso grosse Rolle wie der Inhalt. Als Gegenstände, die ihren Material- und Gebrauchswert weit übersteigen, haben Bücher etwas ungemein Anziehendes und Begehrenswertes. «Ihr Besitzrecht», sagt Montaigne, «macht mich satt und glücklich. Es können Tage, ja Monate vergehen, ohne dass ich in sie hineinsehe; doch fühle ich mich unsäglich beruhigt und geborgen in dem Gedanken, dass sie bei mir sind, um mich zu erfreuen, wenn ich sie brauche.» Sensible Menschen werden diesen Hang zur Bibliophilie wenn nicht teilen, so doch nachempfinden können und selbst dort noch, wo sich die Leidenschaft ins Kriminelle steigert, amüsiertes Verständnis aufbringen. Immerhin befinden sich gemeine Bücherdiebe in der allerbesten Gesellschaft. Sogar ein Papst, nämlich Innozenz X., wurde dabei erwischt, wie er aus einer Privatbibliothek eine kostbare Ausgabe der «Histoire du Concile de Trente» mitgehen lassen wollte. Zwar versuchte er später das Ganze als ein scherzhaftes Missverständnis darzustellen; aber jeder Buchhändler und Bibliothekar weiss, wie solche Spässe einzuordnen sind. Zugegeben, mancher Bücherfreund übertreibt seine Passion krankhaft. Dafür ist der Fall des sächsischen Pfarrers Johann Georg Tinius ein Beispiel, der 1812 und 1813 zwei Raubmorde begangen haben soll, um sich die nötigen Mittel für den Ausbau seiner Gemeindebibliothek zu verschaffen. Mag dieser bibliophile Exzess auch aufs schärfste zu missbilligen sein, waren doch die 17000 Bände, die er aus der Beute finanzierte, für seine Pfarrkinder eine Quelle des Entzückens.

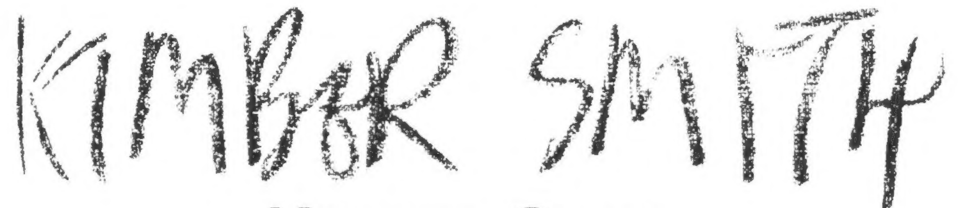
Beide Kriminalfälle fand ich in einer hübschen moralischen Betrachtung, die im September 1949 im «du» abgedruckt worden ist. Auch das damalige Heft war den Büchern gewidmet, schenkte aber – von einigen Illustrationen abgesehen – dem Motiv des Lesenden in der bildenden Kunst keine weitere Beachtung. Was die Maler an diesem Motiv gereizt hat und wie sie die in Lektüre Versunkenen ins Bild setzten, ist nun Gegenstand der vorliegenden Ausgabe. Naturgemäss spielt dabei die äussere Gestalt der Bücher eine grössere Rolle als die unbekannte Welt, die sich zwischen ihren Deckeln verbirgt. Sosehr eine schöne Buchgestaltung zu loben ist – ihre hohe Kunst wäre ein «du»-Thema für sich –, muss doch auch das Selbstverständliche gesagt werden: Die äussere Schönheit gewinnt Kraft und Reiz nur aus dem Inhalt. Wer ihn – wie Montaigne – nicht oder nicht gleich zur Kenntnis nimmt, wird eines Tages doch die Möglichkeit dazu haben. Und diese Vorfreude ist es, die uns Bücher gerne anfassen, durchblättern und mit wonnevollem Geizgefühl ins eigene Regal einordnen lässt. Dort warten sie auf den köstlichen Tag ihrer Entdeckung. Wäre es anders, könnten wir uns mit jenen traurigen Attrappen begnügen, die die Bücherschränke in Möbelgeschäften füllen, aber auch in Häusern berühmter Dichter nicht ganz unbekannt sind. 19 voluminöse Bände von «Hansards Ratgeber zur Erlangung eines erquickenden Schlafes» verbargen in Charles Dickens' Arbeitszimmer einige hässliche Balken, die den Romancier bei der Arbeit störten. Mit dem Titel, der zuoberst auf der berühmten «Liste ungeschriebener Bücher» figuriert, drückte er ironisch aus, was er über mangelnde Inhalte dachte.

KNOEDLER ZÜRICH

KIRCHGASSE 24 · 8001 ZÜRICH · TELEFON 01/69 35 00



SOUS-SOL, 1955, ÖL AUF LEINWAND, 200 x 149 CM



KIMBER SMITH

ARBEITEN VON 1955 BIS 1981

29. SEPTEMBER BIS 10. NOVEMBER 1984

ZUR AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN KATALOG.

ÖFFNUNGSZEITEN: DIENSTAG BIS FREITAG 11–18.30 UHR, SAMSTAG 11–16 UHR

Leserbriefe

Ein Dorf für Kinder, «du» 8/84

Ganz spontan möchte ich Sie wissen lassen, dass mich die letzte Ausgabe, «du» 8/84, mit der gelungenen Reportage «Ein Dorf für Kinder» überrascht und sehr gefreut hat.
Emil Schulthess, Zürich

Der Beitrag über das Kinderdorf Pestalozzi war wirklich eine unerwartete Überraschung. Ihr schönes Vorwort, mit der Erinnerung an Ellen Keys weitwirkendes Buch vom Jahre 1900 im Titel, und der Artikel von Werner Geissberger über die Geschichte und Entwicklung des Dorfes waren eine reine Freude. Der Kinderdorfgedanke breitet sich immer weiter aus, wenn auch nicht immer in der Trogener liberalen Konzeption, so doch in der Tendenz, möglichst in vielen Ländern das Bewusstsein zu fördern, dem notleidenden Kinde bestmöglich zu helfen.
Dr. Walter Robert Corti, Winterthur

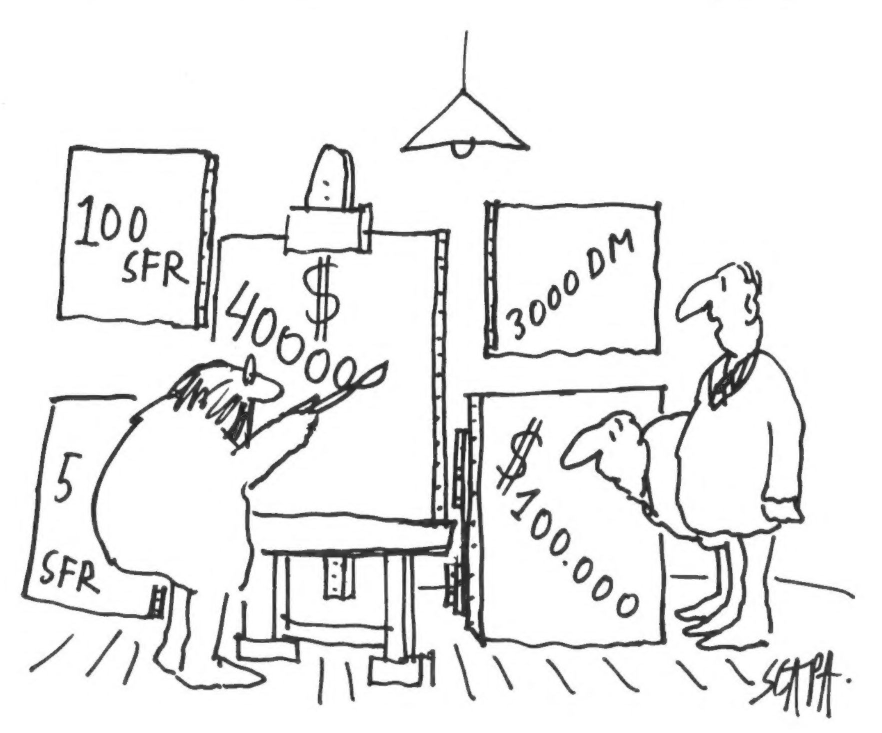
Berichtigung

Im Augustheft 1984 sind auf den Seiten 14, 16 und 17 sieben Farbphotos irrtümlich der Photographin Anita Niesz zugeschrieben worden. Tatsächlich ist ihr Autor aber Dr. h.c. Arthur Bill, Gerzensee.
Die Redaktion

Flamenco, «du» 9/84

«Cante *Jondo* ist eine Entstellung des hebräischen Wortes Cante *Jom tob* (tow), und das bedeutet *Fest*tagsgesang; der Spanier des Mittelalters sprach das j auf die galizische (Landschaft Galicia) und portugiesische Weise aus, und der Sepharde hat diese Aussprache beibehalten. Den Übernamen *flamenco* haben Spaniens heimliche Hebräer erfunden, um damit die Gesänge zu bezeichnen, die ihre nach Flandern (kastilisch *Flandes; flamenco* = Flame, flämisch) ausgewanderten Glaubensgenossen ohne Furcht vor den Sbirren der Inquisition anstimmen konnten. Die ausgeprägteste Form des hebräischen Cante *Jondo* ist die Saeta, eben die Saeta, welche die Sänger in der andalusischen Karwoche singen. Sie ist der Gesang, den der reuige jüngst Neuchrist gewordene Sepharde vortragen musste, und den die spanischen Juden noch heute in ihrem Gottesdienst ertönen lassen, vor allem am Vorabend des *Jom Kippur*, des Versöhnungstages.»
Dieser Text von Máximo José Kahn, dem ehemaligen Gesandten der Spanischen Republik in Athen, ist 1937 in der Zeitschrift «Hora de España» erschienen. Enrique Beck, Übersetzer und Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke Federico García Lorcas, druckte ihn in seinem Nachwort zu einem von Manuel de Falla inspirierten Vortrag ab, den García Lorca zum Thema «El Cante Jondo» im Jahre 1922 in Granada gehalten hat. Beck hielt den Vortrag García Lorcas und den Kahnschen Text für wichtig genug, um beide seinen deutschsprachigen Lesern zu vermitteln.
Werner Rings, Brissago

Bravo! Ich möchte der Redaktion zum neuen Titelblatt der Flamenco-Ausgabe gratulieren, es ist Spitze! Genauso wie die übrigen Schwarzweiss-Photographien zu diesem Thema. Der ganze Flamenco-Beitrag ist sehr interessant und der Aufbau überzeugend. Zuerst der ruhige, erklärende, wissenschaftliche Text von Fernando Quiñones, der endlich über die Entstehung und Geschichte des Flamenco Auskunft gibt, von der sehr wenig, ausser in Kennerkreisen, bekannt ist; anschliessend wird die beschriebene Stimmung in den Photographien von Colita eindrücklich wiedergegeben, sie sind voll Leben, Bewegung, einfach mitreissend!
Z. Parici, Zürich



Herbst

Eine jahreszeitliche Bildbetrachtung von Ingrid Riedel

In dem Aquarell «Herbstmeer» drückt Nolde in einem grandiosen Farbspiel aus, was Herbst im Bereich der Farben und der ihnen entsprechenden Emotionen bedeuten kann: Die zwischen Gelbrot und Purpur aufglühenden Lichtphänomene werden immer mehr gedämpft, die immer mehr gebrochenen Farben überlagert, bis verhaltene und fahle Violett- und Brauntöne überhandnehmen. Dabei wandeln sich Purpur und Blau zum Violett hin, während Gelb, Orange und Rot sich den verschiedenen Brauntönen annähern. Grüntöne sind sparsam vorhanden und treten immer stärker zurück.

Die Erfahrung des Herbstes ist aber auch dadurch charakterisiert, dass angesichts der nahenden Brechung und Verdunkelung und im Kontrast zu ihnen die Farben noch einmal in besonderer Intensität aufglühen, wie auch das Lebensgefühl eines Menschen angesichts von Bedrohungen sich steigern kann.

Nolde zeigt den Herbst an dem besonderen Farbendrama, das sich am Meer ereignet, wenn die schräger stehende Sonne ihr rotes und goldenes Licht über die Wolken und das Wasser strahlt, wenn die Sonnenuntergänge rot-violett auf die emporsteigenden Nebel treffen, die das Licht dämpfen und die sich zugleich immer wieder für besondere Lichtdurchbrüche öffnen.

Hier dominiert allerdings der Himmel mit seiner farbigen Atmosphäre, der zwei Drittel des Bildes gegeben sind, noch über das Meer, dessen farbiger Widerspiegelung des Himmels ein Drittel zugehört. Himmel und Meer entsprechen sich, spiegeln einander. Akteur ist jedoch der Himmel, sind die kosmischen Kräfte.

Nolde zeigt das herbstliche Farbendrama am Meer und stellt damit auch dieses Herbstbild in den grösseren Zusammenhang seiner Meeresdarstellungen, die in allen seinen Schaffensperioden wiederkehren. 1901 hatte er in Kopenhagen erste Meerbilder grau-tonig gemalt, 1910/11 entstand eine Reihe von 19 Herbstmeeren, jährlich gefolgt von weiteren Meerbildern, bis zuletzt, 1951, noch einmal ein «Abendliches Herbstmeer» entsteht.

«Nolde hat das Meer als Elementarwesen gemalt und als Apotheose des Lichts und der Unendlichkeit», wie Martin Urban (in: Emil Nolde, Landschaften, S.32) schreibt, eine Aussage, die auf unser Aquarell «Herbstmeer» besonders zutrifft, da es – nahezu ohne Konturen, die Konkretes abbildeten – das Licht und die Unendlichkeit selber darstellt. In seiner Autobiographie berichtet Nolde von einer Fahrt in einem kleinen Fischkutter auf stürmischer See, bei der ihm eine elementare Begegnung mit dem Meer widerfuhr: «Dieser Tag ist mir in so starker Erinnerung geblieben, dass jahrelang nachher ich danach meine Meerbilder malte... Falls eine Sturzsee mich über Bord gespült und ich im Element zwischen Leben und Tod hätte kämpfen müssen – ob ich wohl dann das Meer noch mächtiger hätte malen können?» Eine gewaltige Erfahrung des Meeres und der Verbundenheit mit ihm bis hin an die Grenze der Gefährdung macht den Fundus aus, aus dem der Maler Jahre später seine Bildvisionen schöpft, nur noch «der Vorstellungskraft folgend und der sinnlichen Lockung der Farben... Hier kann er dem Fluss der Farben alle Freiheit lassen, um ihn zugleich souverän in eine kompositorische Ordnung zu lenken» (Urban, S.32). Noch in den scheinbar dem Zufall überlassenen hingetupften Farbimpressionen liegt bei Nolde immer eine klare künstlerische Komposition. «Das in farbigem Licht fleckenhaft aufgelöste ‹Herbstmeer›, mit dem Nolde Praktiken des Tachismus vorwegnimmt, erhält durch eine explosive, schwebend sich ausbreitende Lichtform formale Spannung und Ausgleich» (Urban, S.34).

Dieses Aquarell ist im Herbst 1930 entstanden, als Nolde sich mehrere Monate auf der Insel Sylt aufhielt, wo er sechs grosse Meerbilder und zahlreiche Meeraquarelle malte.

Als Ausdruck persönlichen Erlebens scheint mir die Lichtform die Erfahrung darzustellen, wie aus einer eruptiven und leidenschaftlichen Emotion – der Gefühlstiefe, dem «Meer» entspringend – Erkenntnis erwächst und bewusst wird. Dieses geistig-emotionale Ereignis hebt sich von einem Hintergrund diffus gemischter Farb- und Gefühlstöne ab, als deren Ausdruck Gedämpftheit, Bedrohtheit und Gespanntheit überwiegen.

Nolde kannte starke Selbstzweifel, auch an seinen schöpferischen Fähigkeiten.

Am 9.10.1926 schreibt er an Max Sauerlandt: «Hinter Mauern lebt der Künstler, zeitlos, selten im Flug, oft im Schneckenhaus. Seltsames, tiefes Naturgeschehen liebt er, aber auch die helle, offene Wirklichkeit, die ziehenden Wolken, blühende, glühende Blumen, die



Emil Nolde: Herbstmeer. 1930. Aquarell, 34,4×37,3 cm. Neukirchen, Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde

Kreatur. Unbekannte, ungekannte Menschen sind seine Freunde, Zigeuner, Papuas...»
In dem Aquarell «Herbstmeer» gestaltet Nolde die gewaltige schöpferische Energie, die sich im Sommer und Herbst 1930 aus einer inneren Gespanntheit heraus in ihm freisetzte, so dass er die schon erwähnten sechs grossen Herbstmeerbilder schaffen konnte, die er gleichsam den sich zusammenbrauenden Nebeln, der Tristesse - einem typischen Herbstgefühl - abrang.

Herausgegeben von der Stiftung Seebüll und erschienen bei DuMont: Emil Nolde: Landschaften. 1969, DM 78.–. Emil Nolde: Ungemalte Bilder. 1971, DM 86.–. Emil Nolde: Blumen und Tiere. 1972, DM 86.–

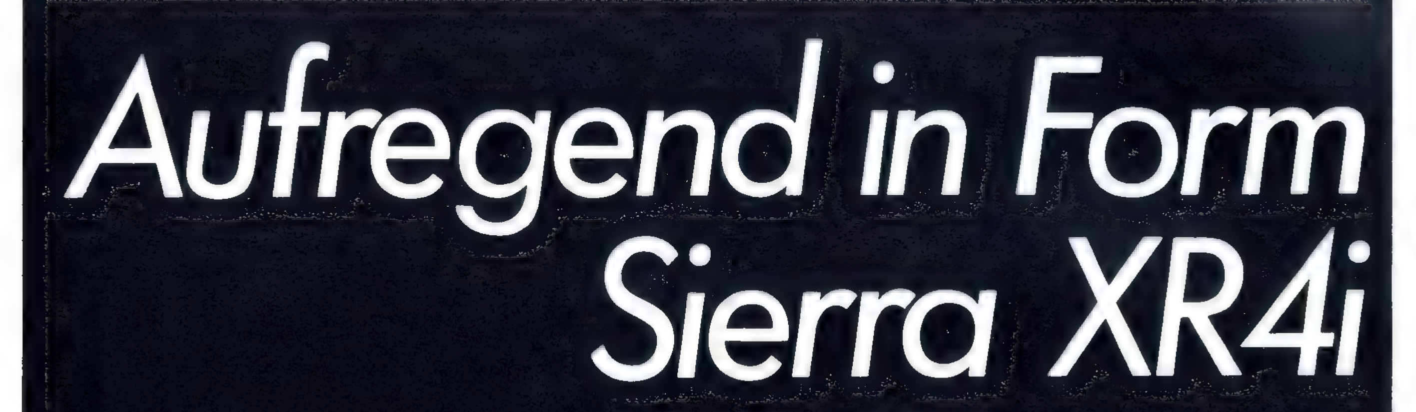
Augenblick und Enthüllung

Ein Essay von Octavio Paz

Heute zieht niemand mehr in Zweifel – von dem einen oder anderen Exzentriker abgesehen –, dass die Photographie eine Kunst ist. Das war nicht immer so. In ihren Anfängen wurde sie von vielen als blosses Mittel einer mechanischen Reproduktion der Wirklichkeit betrachtet, nützlich als Instrument wissenschaftlicher Information, mehr nicht. Obgleich ihre Fähigkeiten bereits grösser waren als die des Auges – sie drang in die Welt der Sterne ein und in die des Mikroskops, durchdrang den Nebel, fixierte mit der gleichen Genauigkeit das Getänzel einer Schneeflocke und das Schwirren einer Fliege an der Fensterscheibe –, war man der Auffassung, dass der Photoapparat der Sensibilität und Vorstellungskraft ermangele. In seinem Bericht vom Salon des Jahres 1859 schreibt Baudelaire: «Sie (die Photographie) muss daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die ist, Dienerin der Wissenschaften und der Kunst zu sein, aber eine sehr demütige Dienerin, wie die Buchdruckerkunst und die Stenographie, welche die Literatur weder geschaffen haben noch sie ersetzen. Sie mag dem Album des Reisenden zur raschen Bereicherung dienen und seinen Augen die Genauigkeit verleihen, der sein Gedächtnis ermangeln würde (...); schliesslich mag sie die Sekretärin und Archivarin eines jeden sein, dessen Beruf eine absolute materielle Genauigkeit fordert, so weit, so gut. (...) Doch wehe uns, wenn ihr gestattet wird, in den Bereich des Unfassbaren und Imaginären einzudringen...» In seinem Befremden und seiner Irritiertheit über das neue Instrument und dessen Möglichkeiten unmittelbarer Reproduktion vergass der Dichter, dass sich hinter der photographischen Linse ein Mensch befindet: eine Sensibilität und eine Phantasie, ein Gesichtspunkt. Fast zur gleichen Zeit begeisterte sich Emerson angesichts dessen, was Baudelaire empörte: «Die Photographie ist der wahre republikanische Stil in der Malerei. Der Künstler tritt zur Seite und lässt zu, dass einer sich selber malt.» Seltsame Blindheit: Obgleich der Franzose ihr Erscheinen bedauerte und der Nordamerikaner es begrüsste, sahen beide in der Photographie einen Ersatz der Malerei.

Baudelaires und Emersons Missverständnis war kein Einzelfall. So meinte man beispielsweise seit den Anfängen der modernen Kunst, die Photographie habe die Malerei – indem sie viele Bereiche der sichtbaren Wirklichkeit in Besitz genommen habe, die dieser bislang vorbehalten gewesen waren – gezwungen, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Die Malerei habe damit aufgehört, die Welt zu sehen, und erkunde nurmehr die Wesenheiten, die Archetypen und die Ideen; sie wurde Malerei der Malerei: Kubismus und Abstraktionismus. Oder sie entfaltete sich in den Bereichen, die Baudelaire die des «Unfassbaren und Imaginären» nannte, wurde Malerei dessen, was wir mit geschlossenen Augen sehen. Es dauerte nicht lange, bis die Wirklichkeit diese Theorie widerlegte, und sehr bald machten sich die Photographen mit Hilfe der Photomontage und anderer Verfahren auf eigene Rechnung an die Erkundung der Welt der Abstraktion und des Traumes. Muss ich an Man Ray und an Moholy Nagy erinnern? So ist es nicht verwunderlich, dass die Vorstellung der Photographie als Rivalin der Malerei in den letzten Jahren einen anderen, vielleicht zutreffenderen Platz gemacht hat: Malerei und Photographie sind voneinander unabhängige, wenngleich verwandte visuelle Künste. Die Kritiker sind sogar, wie so oft, einen Schritt weiter gegangen. Jetzt sehen einige von ihnen die Photographie nicht als mechanische Erfindung, die einen Bruch in der Tradition der Malerei darstellte, sondern im Gegenteil als die natürliche Folge der Entwicklung der abendländischen Malerei. Die Geschichte der europäischen Malerei seit dem 16. Jahrhundert ist die Geschichte der Perspektive, das heisst der Kunst und Wissenschaft der visuellen Wahrnehmung; so gesehen ist die Photographie, die ja die Perspektive unmittelbar reproduziert, nicht als Unterbrechung, sondern als Kulmination dieser Tradition zu betrachten. Kürzlich, im Jahre 1981, zeigte das Museum of Modern Art in New York eine Ausstellung von Bildern und Photographien, welche diese Auffassung veranschaulichen sollte. «Die Photographie», schreibt Peter Galasi, «ist kein Bastard, den die Wissenschaft der Malerei auf die Schwelle gelegt hat, sondern das legitime Kind der Tradition der abendländischen Malerei.»

Nach mehr als einem Jahrhundert des Hin- und Herschwankens ist die Kritik zum Ausgangspunkt zurückgekehrt: nicht um die Photographie – wie Baudelaire – als dürftigen Ersatz der Malerei zu verurteilen, sondern um sie als eine Kunst zu verherrlichen, die aus derselben Tradition hervorgegangen ist. Es ist wohl kaum erforderlich, auf die Richtigkeit dieses Kriteriums näher einzugehen: Im Unterschied zur Malerei anderer Zivilisationen ist es unmöglich, die Geschichte der europäischen Malerei, von der Renaissance bis zum Impressionismus, als einen von der Entwicklung der Perspektive getrennten Prozess zu sehen. Durch die Erfindung der Photographie vervollständigte und vervollkommnete die Optik ein Verfahren, das von den Malern der Renaissance eingeführt



V6-Einspritzer, 2,8 Liter, 148 PS, 8,6 Sekunden bis 100, 208 Spitze: Erleben Sie, was Fahren heisst! Erfahren Sie, was Technik kann! Der XR4i, Fords neuester und schnellster Sierra, zeigt es Ihnen in aufregender Form. Probehalber sobald's Ihnen passt.





Brillanz im Design *Prägnanter Doppel-Heckspoiler in Wagenfarbe und Frontspoiler optimieren die Fahrstabilität. Und senken – mit verbrauchsreduzierender Wirkung – den sensationellen Sierra-cw-Wert auf aufsehenerregende 0,32!*
Fulminanz in der Leistung *2,8 Liter V6-Aggregat mit 109 kW/148 PS. K-Jetronic Einspritzanlage. Transistorzündung. 208 km/h. 0-100 in 8,6 Sekunden. Sportlich enggestuftes 5-Gang-Getriebe.*
Dynamik im Fahrwerk *Einzelradaufhängung rundum, vorne McPherson-Federbeine, hinten Schräglenker und Schraubenfedern mit progressiver Kennung; Querstabilisator und Gasdruckstossdämpfer; Breitreifen 195/60 VR auf 14" Alufelgen. Alles in allem: optimale Voraussetzungen für die sichere Beherrschung des Fahrzeugs.*
Reichtum in der Ausstattung *Stufenlos verstellbare Schalensitze mit Kreuzstützen. 2-Speichen-Sportlenkrad, Servolenkung, Mittelkonsole, Dachkonsole mit Leselampen. Radio mit Sendervorwahl, elektronische Systemwarnleuchten, Sicherheitsmonitor, elektr. verstellbare und beheizbare Aussenspiegel, getönte Scheiben, Zentralverriegelung und vieles mehr.*
Grosszügigkeit im Platz *5 Plätze ohne Kompromiss trotz Coupé-Charakter. Bequemer Zugang durch 2 breite Seitentüren und weit aufschwingende Hecktüre. Variabel ausnützbarer Gepäckraum (bis 1200 Liter) dank zu 1/3, 2/3 oder komplett abklappbarer Fondsitzlehne.*
Spitze an Qualität *Modernste Konstruktionsmethoden, höchste Materialqualität. 6-Jahres-Garantie gegen Durchrostung.*

JWT

worden war. Indes besteht die Gefahr, Malerei und Photographie erneut miteinander zu vermengen, wenn man nicht berücksichtigt, dass letztere, wenngleich entstanden, um die alte Obsession der Malerei, nämlich die Reproduktion der Illusion der Perspektive, zu befriedigen, sich schon bald von der Malerei löste und sich ein eigenes Reich schuf, das von besonderen Gesetzen und Konventionen regiert wurde. Die Photographie entsteht, wie Jahrhunderte zuvor die Perspektive, aus der Verbindung von Wissenschaft und Malerei; doch ist sie weder die eine noch die andere: sie ist eine Kunst für sich. Dem gleichen Phänomen begegnen wir beim Film: Er entsteht aus der Photographie, und dennoch ist es unmöglich, ihn mit ihr gleichzusetzen. Der Film bedeutet das Auftauen des starren Bildes, sein Eintauchen in den Strom der Zeit. Auf der Leinwand bewegt sich das Bild, verändert sich, verwandelt sich ständig in ein anderes; die Aufeinanderfolge von Bildern rollt ab wie eine Geschichte. Das Photo hält die Zeit fest, sperrt sie ein; der Film befreit sie und setzt sie in Bewegung. So entfernt er sich von der Photographie und nähert sich den literarischen Genres an, in denen die Aufeinanderfolge herrscht: Erzählung, Roman, Schauspiel, historischer Bericht, Reportage.

Die Entdeckung der Perspektive fiel zusammen mit der Vorstellung einer idealen, auf Vernunft und Wissenschaft gegründeten Ordnung der Natur. Der Gesichtspunkt des Renaissance-Malers war nicht wirklich sein eigener, sondern der der Geometrie. Es war ein idealer Gesichtspunkt angesichts einer gleichermassen idealen Wirklichkeit. Ich gebrauche das Adjektiv *ideal* im Sinne Platons: Proportion, *Ratio*, Idee. Die verschiedenen Strömungen in der abendländischen Malerei, vom *Manierismus* bis zum *Fauvismus*, waren nun aber durch einen wachsenden und immer ungestümeren Anteil der Subjektivität an der Kunst der Malerei gekennzeichnet. Die ideale Objektivität der Renaissance-Perspektive zerbrach oder, besser gesagt, zersplitterte: Beweglichkeit des optischen Winkels auf der einen Seite, Vielzahl der Gesichtspunkte auf der anderen. Die auf die Geometrie gegründete Kontinuität wurde unterbrochen; die Perspektive hörte auf, ein ideales Mass zu sein, und stellte sich in den Dienst der Phantasie, der Sensibilität oder der Laune des Künstlers.

Die Photographie erscheint an einem Gipfelpunkt dieser Entwicklung. Durch ihre Fähigkeit, die Perspektive mechanisch, ohne Beteiligung des Künstlers zu reproduzieren, erleichterte sie die Beweglichkeit der Gesichtspunkte und vermehrte sie. Das Erstaunlichste war, dass die Subjektivität mit Hilfe eines mechanischen Verfahrens triumphierte, das die sichtbare Welt mit der grösstmöglichen Treue reproduzierte. In der Photographie verbinden sich Subjektivität und Objektivität: die Welt, so wie wir sie sehen, aber auch die Welt unter einem unerwarteten Blickwinkel oder in einem unerwarteten Augenblick. Die Subjektivität des Gesichtspunktes verband sich mit dem Augenblickhaften: Das photographische Bild ist jenes Fragment der Wirklichkeit, das wir, ohne zu verweilen, mit einem flüchtigen Blick wahrnehmen; zugleich ist es die



Octavio Paz, dem während der diesjährigen Frankfurter Buchmesse der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels offiziell verliehen wird, gehört mit zu jenen südamerikanischen Autoren, die wir hierzulande vor 10 bis 15 Jahren wahrzunehmen begannen. Für diese – einmal nicht nur ökonomischen Interessen dienende – Entdeckung Lateinamerikas ist der Lyriker und Essayist Octavio Paz ein herausragender Begleiter, da er es unter anderem immer wieder unternommen hat, das Identitätsproblem des Mexikaners, der Südamerikaner und ihrer Literatur auszuleuchten. Doch nicht nur das. Sein gesamtes essayistisches Werk ist eine von einem leidenschaftlichen Impuls getragene Befragung der Vergangenheit im Hinblick auf die Klärung der Situation unserer Zeit – einer Zeitwende, deren Beginn er an vielen Symptomen abliest.

1950 publizierte der 1914 in Mixcoac/Mexico City geborene Paz *Das Labyrinth der Einsamkeit*, seinen ersten und inzwischen berühmten Essay. Seither ist das essayistische Werk dieses «Kritikers an der Welt», dieses Lyrikers, Journalisten, Diplomaten und Hochschullehrers auf ein Dutzend Bände angewachsen. Davon sind bei Suhrkamp, zum Teil in neuer Zusammenstellung, übersetzt erschienen: *Das Labyrinth der Einsamkeit; Suche nach der Mitte* (die grossen Gedichte); *Der menschenfreundliche Menschenfresser* (Geschichte und Politik); *Essays 1+2;* und in diesem Herbst: *Essays zu Kunst und Literatur.* Diesem Band entnahmen wir, mit freundlicher Genehmigung des Verlages, in gekürzter Form den Essay *Augenblick und Enthüllung.*


ESPAÑA
Der Abendspaziergang

Objektivität in ihrer reinsten Form: Erstarrung des Augenblicks. Die Linse ist eine starke Verlängerung des Auges, und dennoch ist das, was uns die Photographie zeigt, wenn der Film erst einmal entwickelt ist, etwas anderes als das, was das Auge sah oder das Gedächtnis festhalten konnte. Die Kamera ist alles zusammen: das Auge, das schaut, das Gedächtnis, das bewahrt, und die Vorstellungskraft, die komponiert. Vorstellen, komponieren und erschaffen sind nahe beieinanderliegende Verben. Durch die *Komposition* ist die Photographie eine Kunst.

Ich verdanke der Photographie eines meiner ersten Kunsterlebnisse. Das war in meiner Jugendzeit, und diese Erfahrung verbindet sich mit meiner Entdekkung der modernen Poesie. Ich war Abiturient, und eine meiner Lieblingslektüren war die Zeitschrift *Contemporáneos*. Ich war sechzehn oder siebzehn Jahre alt; und nicht immer gelang es mir, alles zu verstehen, was auf diesen Seiten stand. Meinen Freunden ging es ebenso, obwohl weder sie noch ich das je zugaben. Angesichts der Texte von Valéry und Perse, Borges und Neruda, Cuesta und Villaurrutia wechselten Neugierde und Betäubung, augenblickliche Erleuchtung und Ratlosigkeit miteinander ab. Diese Geheimnisse – die oft unbedeutend waren, wie ich heute sehe – entmutigten mich nicht, sondern spornten mich vielmehr an. Eines Abends entdeckte ich beim Durchblättern der Nr. 33 (Februar 1931) nach einer Übersetzung von Eliots *The Hollow Men* die Reproduktionen dreier Photographien von Manuel Alvarez Bravo. Alltägliche Themen und Gegenstände: einige Blätter, die Narbe eines Baumstammes, der Faltenwurf eines Vorhangs. Mich erfasste eine seltsame Verwirrung, gefolgt von jener Freude, die das Verstehen begleitet, so unvollkommen dieses auch sein mag. Es war nicht schwer, auf einem dieser Bilder die – grünen, dunklen, gerippten – Blätter einer Pflanze aus dem Innenhof meines Hauses wiederzuerkennen, noch auf den anderen beiden den Stamm der Esche in unserem Garten und den Vorhang im Studierzimmer eines meiner Professoren. Gleichzeitig aber waren diese Photographien Rätsel in Schwarzweiss, stumm und doch beredt; sie verwiesen unausgesprochen auf andere Wirklichkeiten und beschworen andere Bilder herauf, ohne sie zu zeigen. Jedes Bild rief ein anderes Bild hervor, ja *produzierte* ein anderes Bild. So waren die Photographien von Álvarez Bravo eine Art visuelle Veranschaulichung oder Bestätigung der sprachlichen Erfahrung, mit der mich meine Lektüre moderner Dichter tagtäglich konfrontierte: Das poetische Bild ist immer ein zweifaches oder dreifaches. Jeder Satz sagt noch etwas anderes ausser dem, was er sagt. Die Photographie ist eine poetische Kunst, weil sie, indem sie uns *dieses* zeigt, *jenes* hervorruft und vorführt. Beständige Kommunikation zwischen dem Expliziten und dem Impliziten, dem schon Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Das eigene Reich der Photographie als Kunst unterscheidet sich nicht von dem der Poesie: das Unfassbare und das Imaginäre. Jedoch, wie man sehen kann, *enthüllt* und gewissermassen *gefiltert*. □





Quartz. 18 Kt Gold, Stahl und Gold 18 Kt, Stahl; wasserdicht 30 m.
Montres Ebel - Rue de la Paix 113 - La Chaux-de-Fonds

On Collecting Photographs

Unter dem gleichnamigen Titel findet in der Galerie «Zur Stockeregg» in Zürich bis zum 1. Dezember eine Ausstellung statt, die anhand wichtiger und berühmter Photographien die verschiedenen Sammelmöglichkeiten von Photokunst vorstellt. Kaspar M. Fleischmann berichtet hier aus seiner Erfahrung als Photogalerist.

Bald sind es 160 Jahre her, seit Joseph Nicéphore Niepce 1826 eine auf Hochglanz polierte Zinnplatte mit einer Art von Asphalt (Judäisches Bitumen) lichtsensibel machte und in einer Camera obscura nach achtstündiger Belichtung die erste uns bekannte Photographie herstellte. Seither hat sich das Medium Photographie in unzähligen Aspekten gewandelt. Die augenfälligsten Veränderungen sind die technischen Verbesserungen der Ausrüstungen, die Modernisierung photographischer Prozesse und die Einfachheit der Bedienung heutiger Apparate. Als Folge dieser Entwicklung, aber auch wegen laufender Auseinandersetzungen mit der Malerei durchlief die Photographie zahlreiche Stilrichtungen. Als wichtigste seien in Erinnerung gerufen: die ersten Reise- und Entdeckerphotographien zwischen 1850 und 1880, der Pictorialismus mit seinen Edeldruckverfahren vor dem Ersten Weltkrieg, die Einflüsse avantgardistischer Kunstrichtungen auf die Photographie (Bauhaus, Surrealismus) und die Entwicklung der Life-Photographie zwischen den beiden Weltkriegen, die «Straight Photography» usw. Mit diesem Wandel veränderte sich auch allmählich die Einschätzung der Photographie. Kritisierten Baudelaire und mit ihm viele Zeitgenossen, dass dieses mechanische Medium primär objektiv, wissenschaftlich und deshalb nicht zu den Künsten zu zählen sei, so ist die Photographie heute neben der Malerei als eigenständige Kunstform akzeptiert. Das «getreue» Fenster zur Realität, als das sie lange Zeit empfunden wurde, ist sie also nicht mehr. Trotz ihres Anscheins von Objektivität gilt sie als Instrument persönlicher Interpretation. Diese neue Einschätzung machte die Photographie erst richtig sammelwürdig. Heute sind es nicht mehr nur Kunstsammler und Photogalerien, die sich für ihren Eigengehalt als Kunstwerke, für ihre geschichtliche und dokumentarische Relevanz interessieren; selbst Museen öffnen weltweit ihre Hallen und Wände dieser «neuen» Kunstform. Dies bedeutet, dass eine solide Basis für das Sammeln von Photographien existiert und dass sich hier vorderhand die Möglichkeit bietet, ohne enorm viel Geld eine gute Sammlung aufzubauen. Was zählt, ist der qualitativ perfekte Print und die Idee, die dahintersteht.

Die verschiedenen Sammlungsarten

Es gibt grundsätzlich fünf verschiedene Arten des Sammelns, die im folgenden kurz charakterisiert werden sollen.

Das thematische Sammeln: Dies ist eine sehr dankbare Variante, nicht nur weil praktisch jede vorstellbare Thematik photographiert worden ist, sondern auch weil verschiedene Photographien zum selben Thema die Subjektivität der einzelnen Photographen sehr schön zum Ausdruck bringen. Sinnvolle Themen sind etwa: Akte, Landschaften, Bäume, Porträts, Architektur oder Stilleben; aber auch ausgefallenere

Themen wie Photographien von Händen, Mode oder von Zeitungen führen je nach Interesse zu spannenden thematischen Sammlungen.
Etwas anspruchsvoller ist das Sammeln eines Stils oder einer Zeitperiode: Vielleicht interessiert sich ein Sammler für die Neue Sachlichkeit und die Photographen am Bauhaus, für die Leistungen der Pictorialisten mit ihrer malerischen Effekthascherei oder aber für Werke grosser Meister der sogenannten «Straight Photography». Auch ein bestimmter Zeitraum mag ihn interessieren, beispielsweise die Zwischenkriegsjahre oder das 19. Jahrhundert, die Zeit vor dem Negativ-Positiv-Verfahren oder diejenige danach. Es gibt Sammler, die sich sogar lediglich auf ein bestimmtes Jahr konzentrieren, weil es kunstgeschichtlich besonders interessant ist. Andere wiederum kombinieren Stil mit Zeitperiode und sammeln nur Photocollagen von Dadaisten.
Das Sammeln von Techniken ist die anspruchsvollste Sammlungsart: Sie erfordert grosses Spezialwissen, besonders für die Edeldruckverfahren der Pictorialisten. Da oft überaus feine, von den Künstlern geheimgehaltene Nuancen zum Tragen kommen, muss sich der Sammler intensiv mit der einschlägigen Literatur auseinandersetzen und Gespräche mit Spezialisten führen. Es ist notwendig, sich über die chemischen Prozesse zu orientieren und über die verwendeten Papiere, da sie häufig von Künstlern selbst beschichtet wurden. Sinnvolle Sammelgebiete sind etwa: die sogenannten Silber- und Eisenprozesse, die Nichtsilberverfahren, das Schaffen der Pictorialisten und die Techniken, die sich unter dem Oberbegriff der dichromaten Prozesse zusammenfassen lassen, die photomechanischen Techniken wie die Woodburytypie, die Collotypie und die Photogravuren. Es können auch die Farbtechniken oder die Positiv-Verfahren mit der Daguerrotypie als hauptsächlichstem Vertreter gesammelt werden. Wer sich auf die verschiedenen Techniken konzentriert, sammelt gleichzeitig Photokunstgeschichte.
Die vierte Möglichkeit ist das Sammeln von Masterprints: Darunter versteht man typische und wichtige Photographien grosser Meister, die sich auch durch erstklassige Printqualität auszeichnen. Edward Westons «Shell» ist ein hervorragender Silberprint und zugleich eine seiner wichtigsten Photographien. Paul Strands «Wire Wheel» ist ein typisches Werk aus seiner abstrakten Schaffenszeit. Brancusis «Woman Looking into Mirror» gehört ebenso in diese Gruppe wie Ansel Adams «Aspen»-Bilder, die seine hervorragende Schwarzweiss-Technik dokumentieren, als *vintage prints* aber sehr selten anzutreffen sind. Oder Heinrich Kühns «Ringelreihe»: ein exzellenter Edeldruck und ein typisches Bild, denn seine Kinder waren oft Sujet für seine photographischen Studien.
Die letzte Sammlungsart konzentriert sich auf das Werk eines oder mehrerer Photographen: Der Sammler schafft sich, seiner Vorliebe entsprechend, einen Querschnitt durch das Werk eines grossen Photogra-



Oben: Eugène Atget: Schaufenster. Paris 1910. Silberprint getont. Sammlung Mia Brunner-Schwer, Meilen

Rechts: Man Ray: Portrait. Paris um 1925. Silberprint solarisiert. Sammlung Mia Brunner-Schwer, Meilen





phen an, zum Beispiel durch jenes von Alfred Stieglitz. Ergänzt und bereichert würde in diesem Fall die Sammlung durch Kataloge, Mono- und Biographien, Berichte über Stieglitz' «Gallery 291» in New York und das Kunstmagazin «Camera Work», dessen Herausgeber Stieglitz war.

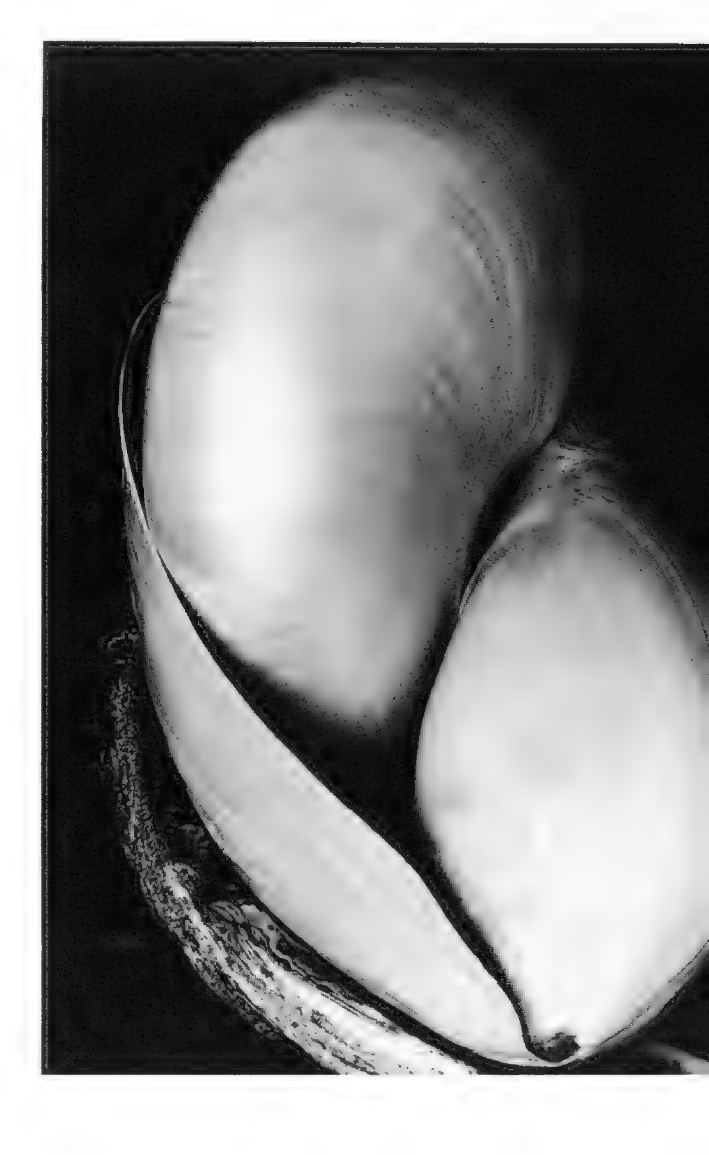
Eigentümlichkeiten von Photokunst-Sammlungen

Obwohl in den meisten Fällen ein Negativ vorhanden ist, spricht man auch in der Photographie von Raritäten. Es sind folglich andere Mechanismen als bei der Malerei, die den Anspruch, ein «Original» zu besitzen, befriedigen. So existierte bis zum Zweiten Weltkrieg kein organisierter Photokunstmarkt; mit anderen Worten: Abzüge wurden nicht für einen Markt produziert, sondern lediglich für den privaten Gebrauch – mit dem Resultat, dass heute nur selten viele Exemplare eines künstlerischen Prints existieren. Die Zeit des kreativen Arbeitens mit der Kamera war den meisten Photographen zu kostbar, als dass sie tagelang im Labor sassen. Diejenigen Prints, die der Künstler kurz nach der Aufnahme abgezogen hat, nennt man in der Fachsprache *vintage prints*. Viele Sammler achten darauf, ausschliesslich solche Abzüge zu kaufen, denn sie entsprechen am stärksten dem Wunsch nach Echtheit. Das persönliche Abziehen und die zeitliche Nähe von Aufnahme und Laborarbeit garantieren nahezu, dass die Eindrücke des Photographen bei der Aufnahme in die Photographie eingeflossen sind.

Zieht der Photograph seine Negative zu einem späteren Zeitpunkt wieder ab, spricht man von *printed later prints*. *Modern prints* hingegen sind solche Abzüge, die der Photograph erst in den letzten Jahren hergestellt hat. Ein Beispiel dafür ist Berenice Abbott: Ihre Vintage-Abzüge, meist Kontaktkopien im Format ihrer damaligen Kamera, stammen aus den dreissiger Jahren. Sie zieht jedoch heute noch Photographien ab, die aber, auf ein anderes Format und moderne Papiere vergrössert, eine gänzlich andere Wirkung erzielen. Auch bei Ansel Adams, der in den sechziger und siebziger Jahren gewisse Prints in sehr hoher Anzahl hergestellt hat, sind unterschiedliche Interpretationen in seinen *modern* und *vintage prints* spürbar. Adams war es auch, der vom Negativ als «score» und vom Print als «performance» sprach. Diese Aussage verdeutlicht, wie sehr es den Meistern des 20. Jahrhunderts auf die Laborarbeit ankam: Gleich einer Partitur wird das Negativ im Labor interpretiert und gelangt oft erst nach tagelanger Arbeit zur «Aufführung».

Welcher Printart ein Abzug auch immer zugehört, die *vintage prints* haben alle gemeinsam, dass der Photograph sie selber hergestellt hat. Dieser Umstand beeinflusst selbstverständlich den Raritätswert einer Photographie.

Die unterschiedlichen Print-Arten zu erkennen, ist re-



Oben: Edward Weston: Shell. 1927. Silberprint. Sammlung Herbert Rohr, Bonstetten

Links: Ansel Adams: Aspens Vertical. New Mexico 1958. Silberprint. Sammlung Dr. Christoph Hoffmann, Zürich



Oben: Heinrich Kühn: Ringelreihe. 1903. Gummidruck. Sammlung Jacques Rauber, Erlenbach

Rechts: Constantin Brancusi: Woman Looking into Mirror. 1925. Silberprint. Sammlung Dr. Christoph Hoffmann, Zürich

lativ leicht lernbar. *Vintage prints* tragen die Merkmale früher Papiere: reiche Emulsionen, Bildvolumen und Tonumfang sind satter, möglicherweise leichte Oxydationen am Rand der Silberprints, Alterungsprozesse auf Vorder- und Rückseite; Kennzeichen sind aber auch handschriftliche Notizen, Bezeichnungen, Unterschrift, Datierung, Stempel und vieles mehr. Umfangreiche Nachschlagewerke orientieren über alle diese Details für jeden einzelnen Künstler. Ein *later printed print* ist auf modernerem Papier abgezogen und zeigt deshalb keine Alterungserscheinungen. Er wirkt häufig flacher in Tonwertumfang und -volumen, da neuere Papiere weniger Silberanteil aufweisen – als direkte Auswirkung der Silberpreise. *Modern prints* sind für den Sammler sofort zu erkennen. Diese deutlich feststellbaren Unterschiede dürften auch der Grund sein, weshalb in der Photokunst trotz einiger Rekordpreise noch keine Fälschungen bekannt sind. Weniger einfach ist die Beurteilung von *vintage prints* des 19. Jahrhunderts, dazu bedarf es technischer Grundkenntnisse oder der Beratung durch einen Spezialisten.

Neben diesen Unterschieden sollten Sammler auch viele Eigenheiten der Photographen kennen, um Überraschungen zu vermeiden. Es ist beispielsweise wichtig zu wissen, dass Berenice Abbott das Werk von Atget in Paris entdeckte, rettete und ebenfalls von den Originalplatten Abzüge hergestellt hat. Solche Atget-Prints werden auf dem Markt deutlich anders bewertet als *vintage prints*. Ein ähnliches Beispiel geben die Photographien von Edward Weston ab, der wegen seiner Parkinsonschen Krankheit nicht mehr im Labor arbeiten konnte und deshalb seine Söhne gebeten hat, die Negative für ihn abzuziehen. Es existieren heute also *vintage prints* von Edward Weston und Prints «by Cole or Brett Weston» – diejenigen des Vaters sind um ein Vielfaches teurer. Es gibt auch einige grosse Photographen, die keinen Wert auf persönliches Abziehen legten und die Laborarbeiten delegierten. Von Henri Cartier-Bresson oder Jean-Jacques Henri Lartigue beispielsweise einen *vintage print* zu finden, ist sehr schwierig. André Kertész und Bill Brandt wiederum gehören jener Gruppe von Photographen an, die in frühen Jahren selbst vergrössert haben, später diese Arbeit aber delegierten. Heute gibt es junge, weltberühmte Photographen, wie zum Beispiel Robert Mapplethorpe, die die Laborarbeit einem Printer überlassen und nur die qualitativ perfekten Abzüge unterschreiben.

Andere Photographen – ein gutes Beispiel dafür ist Erwin Blumenfeld – haben sich zwar selber intensiv mit der Laborarbeit befasst, aber dennoch keinen grossen Wert auf die Qualität der Abzüge gelegt. Die Prints von Blumenfeld, der gerne experimentierte, erreichen trotz qualitativer Mängel recht hohe Preise. Einen Ausnahmefall stellt Constantin Brancusi dar, der seine Prints so fahrlässig aufbewahrt hat, dass nur die wenigsten von ihnen in erstklassigem Zustand erhalten sind.





Im 19. und frühen 20. Jahrhundert war das Signieren von Photographien eher Ausnahme. Der Sammler hat deshalb zu wissen, welche Photographen ihre Prints unterschrieben haben und bei welchen gar keine Unterschrift zu erwarten ist. Zur ersten Gruppe gehören beispielsweise Ansel Adams, Berenice Abbott, Irving Penn. Bei Kühn und Atget können Studiostempel, Handschrift, chemische Notizen usw. als Indikatoren für Authentizität herangezogen werden; Albert Renger-Patzsch hat die Rückseite der Prints oft mit handschriftlichen Erläuterungen versehen; Steichen hat in wenigen Fällen seine Unterschrift direkt ins Negativ gesetzt und die *vintage prints* nicht mehr berührt. Paul Strand hingegen hat, nachdem ihm Freunde zur Unterschrift rieten, seine Frau sowie Ann Kennedy autorisiert, in seinem Namen wichtige *vintage prints* zu signieren, da er selbst seinen gelähmten Arm nicht mehr dazu gebrauchen konnte. In diesen bekannten Fällen macht der Markt keine Wertkorrekturen.

Photokunstmarkt und Handling

Seit dem Zweiten Weltkrieg hat sich der Photokunstmarkt weltweit ausgebreitet und organisiert. Träger sind Galerien, Händler und Auktionshäuser. Den Preis für Photographien bestimmen folgende Faktoren: Printqualität, Umfang und Volumen der Tonalität (der Farben bei Farbphotographien), Bekanntheitsgrad und Wichtigkeit des Künstlers, Stellenwert der Photographie im Gesamtwerk, ästhetische Beurteilung der Komposition, Zustand des Prints, Authentizität, Rarität, *vintage, printed later* oder *modern print,* Herkunft des Prints, Signatur, Stempel, Datum, handschriftliche Notizen des Künstlers; aber auch die Frage, ob ein Photograph an wichtigen Ausstellungen und in Kollektionen von Museen und Institutionen vertreten ist oder welche Auktions-, Galerie- und Händlerpreise erzielt werden. Allgemein werden *vintage prints* am teuersten gehandelt. Diejenigen von Paul Strand liegen etwa zwischen 7000 und 20000 Dollar, jene von Ansel Adams zwischen 4000 und 15000 Dollar. *Vintage prints* des noch nicht so bekannten Schweizers Peter Gasser liegen zwischen 500 und 1000 Dollar. Aber auch *printed later prints* von Ansel Adams sinken bis auf 2000 Dollar. Der Grossteil klassischer bis moderner Photographien hat sich zwischen 500 und 10000 Dollar eingependelt.

Oberste Devise ist es, mit diesen «Originalen» fachgerecht umzugehen, das heisst, nie mit den Fingern die Oberfläche berühren, denn Fingerabdrücke auf der Emulsion sind kaum mehr zu entfernen. Müssen Printoberflächen behandelt werden, so sollte ein Fachmann beigezogen werden. Photographien können entweder in Portfolio-Boxen oder gerahmt aufbewahrt werden, sie müssen aber unbedingt in säurefreien Passepartouts montiert sein. Niemals sollten sie längere Zeit der Sonne ausgesetzt werden, weil die ultravioletten Strahlen bekanntlich einen Bleichungsprozess einleiten.



Oben: Berenice Abbott: News Stand. New York 1932. Silberprint. Sammlung Dr. Beat Curti, Küsnacht

Links: Paul Strand: Wire Wheel. 1918. Platinprint. Sammlung Walter Frey, Uitikon

Sunday Morning
Mayflower Hotel, New York.
Nov 28th 1982.



David Hockney



Text: Lawrence Weschler

CAMERAWORKS

Anfangs benutzte Hockney Photographien oft als Gedächtnisstütze beim Malen. Einigen seiner berühmtesten Porträts gingen neben vielen Bleistift- und Tuschskizzen Dutzende von Photostudien voraus. Er photographierte die Möbel, die Wände, den Lichteinfall in den Zimmern zu verschiedenen Tageszeiten; Details von Gesichtern, Händen und anderen Körperteilen; Studien verschiedener Posen. Der Photorealismus war seinerzeit sehr in Mode gekommen, aber Hockney war nicht auf photographische Genauigkeit aus – auf ein Gemälde, das so realistisch wie ein Photo aussehen sollte (viele photorealistische Bilder sind in der Tat sklavisch von einem auf die Leinwand projizierten Diapositiv übertragen). Vielmehr benutzte er die Photos, um sein Gedächtnis auf Trab zu bringen. Aus Dutzenden von Eindrücken und Beobachtungen entstand so ein Bild, in dem Hockney die Essenz aller Vorstudien zusammenzufassen suchte. Es war vermutlich diese Arbeit mit Photographien, die bei Hockney ein immer stärkeres Misstrauen gegenüber ihrem vorgeblichen Realismus hervorrief. Er sagte darüber:
«Sie können die meisten Photos nicht länger als, sagen wir, dreissig Sekunden anschauen. Dabei kommt es nicht auf das Motiv an. Bei erotischen Photos habe ich das zuerst bemerkt. Ich habe versucht, sie lebendig werden zu lassen: Es geht nicht. Leben ist genau das, was sie nicht haben – oder vielmehr Zeit, gelebte Zeit. Alles, was man mit gewöhnlichen Photos tun kann, ist, sie anstarren – sie starren leer zurück –, und auf der Stelle lässt die Konzentration nach.
Während der letzten Monate habe ich herausgefunden, dass es damit zu tun hat, wieviel Zeit auf ein Bild verwendet worden ist. Rembrandt hat Tage und Wochen an einem Porträt gemalt. Sie können in ein Museum gehen und stundenlang einen Rembrandt betrachten, und dennoch dabei nicht so viel Zeit verbringen wie er mit Malen – mit Beobachten, Eindrücke verarbeiten, Schicht um Schicht Zeit darstellen.
In den Anfängen der Photographie dauerte die Belichtung einige Sekunden; also photographierte man, wie der Franzose Nadar, entweder Personen, die reglos verharrten, oder Stilleben von ausgestorbenen Strassen wie sein Landsmann Atget in seinen Paris-Photos. Diese Photos kann man ein bisschen länger anschauen, ehe das Interesse nachlässt. Aber mit fortschreitender Technologie verkürzte sich die Belichtungszeit auf Zehntelsekunden. Und der Grund, warum man eine Photographie nicht längere Zeit anschauen kann, ist der, dass in ihr keine Zeit enthalten ist – das Ungleichgewicht zwischen den beiden Erfahrungen, dem ersten und dem zweiten Blick ist zu gross.»
(Hockney begann nun mit Polaroid-Collagen zu experimentieren, um der Photographie die Dimension der Zeit hinzuzufügen. *Die Redaktion.)*
Schon während des Photographierens arrangierte er die quadratischen SX-70-Polaroids, legte sie nebeneinander und wiederholte Ausschnitte, bei denen die Motive nicht zusammen gingen oder die räumliche Darstel-



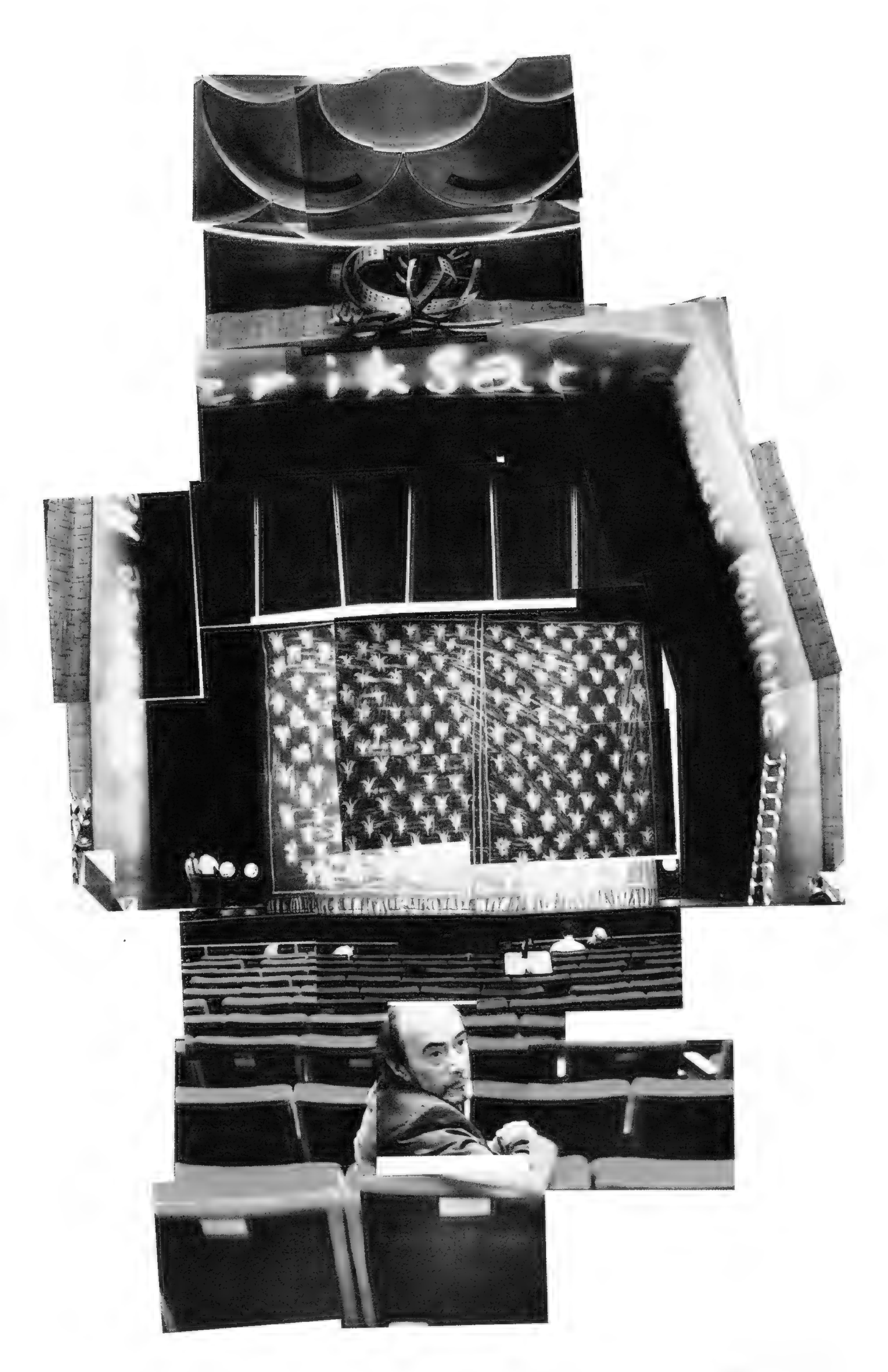
Ian T.W.A 761 Coach Atlantic Ocean Jan. 1983



Billy Wilder lighting his cigar
Los Angeles Dec. 1982



My mother sleeping
Los Angeles December 1982



John Dexter rehearsing "Les Mamelles de Tiresias.
Metropolitan Opera.

lung durcheinander geriet. «Ziemlich schnell», berichtete Hockney, «erkannte ich, dass sowohl jedes einzelne Bild als auch ihr Verhältnis untereinander klar sein musste. Sonst sah die Collage am Schluss wie ein Puzzle aus, das die Augen buchstäblich nicht aushalten konnten.» Als er fertig war, hatte er ein rechtwinkliges Feld geschaffen: Es bestand aus dreissig einzelnen Bildern, die wie Planquadrate angeordnet waren (drei in der Höhe und zehn in der Breite) und den Eindruck eines Rundgangs durch das Haus vermittelten, vom Wohnzimmer auf die Terrasse, die Treppe hinunter und hinüber zum Pool.

Hockney klebte die dreissig Polaroids auf eine Platte und schrieb auf die weissen Ränder der unteren zehn Quadrate: *Mein Haus, Montcalm Avenue, Los Angeles, Freitag, 26. Februar 1982.* Und jetzt hatte es ihn gepackt: in den folgenden Monaten entstanden über einhundertvierzig Polaroid-Collagen.

«Vom ersten Tag an war ich hingerissen», erinnert Hockney sich. «Auf einmal wurde mir klar, dass ich mein Problem mit dem Zeitfaktor in der Photographie gelöst hatte. Es braucht Zeit, sich diese Collagen anzuschauen – man kann sie sich lange anschauen. Sie laden richtig dazu ein. Aber was noch viel wichtiger ist, diese Bilder kommen unserem realen Sehen sehr nahe: Der Betrachter erfasst nicht alles auf einen Blick, sondern vielmehr Schritt für Schritt und setzt sich daraus das Bild seiner Umwelt zusammen. Wenn ich Sie jetzt ansehe, erfasst mein Auge Sie nicht auf einmal in Ihrer ganzen Person, sondern in vielen kleinen Etappen. Ich sehe Ihre Schulter, Ihr Ohr, Ihre Augen, Ihre Wangen, Ihren Hemdenknopf, Ihre Schuhe, Ihr Haar, Ihre Nase, Ihren Mund. Das sind Hunderte von Augen-Blicken, aus denen ich dann meinen Gesamteindruck von Ihnen gewinne. Wenn ich Sie mit einem einzigen Blick ganz hätte wahrnehmen können, wäre das eine nichtssagende Erfahrung – es wäre eben so, als ob man eine ganz normale Photographie anschauen würde.»

Die Ausstellungen dieser Polaroid-Collagen einige Monate später liefen unter dem Motto *Zeichnen mit der Kamera.* «Plötzlich wurde mir klar, die Kamera ist ein Medium», erklärte Hockney. «Sie ist weder eine Kunstform noch eine Technik, ein Handwerk oder ein Hobby – sie ist ein Werkzeug. Sie ist ein aussergewöhnliches Zeichengerät. Es war, als hätte ich jahrelang mit dem Bleistift nur Punkte fertiggebracht und machte mit einem Mal die befreiende Entdeckung, dass ich damit auch Linien ziehen konnte!»

Trotz der Faszination, die all diese Collagen dank ihrer Farbigkeit ausstrahlen (Hockney ist ein hervorragender Kolorist; irgendwie schafft er es, aus dem Polaroid-Film Farben herauszuholen, die keiner ihm je zugetraut hätte), handeln sie vor allem von der Linie. So springen die Konturen zwar oft von einem Bild zum nächsten, aber dennoch fügen sich die ständigen Unterbrechungen am Ende zu einem geschlossenen Ganzen.

Die Collagen von David Hockney und die Textauszüge von Lawrence Weschler sind der deutschen Fassung des soeben im Kindler-Verlag, München, erschienenen Buches «Cameraworks» entnommen worden.

Von Lesern



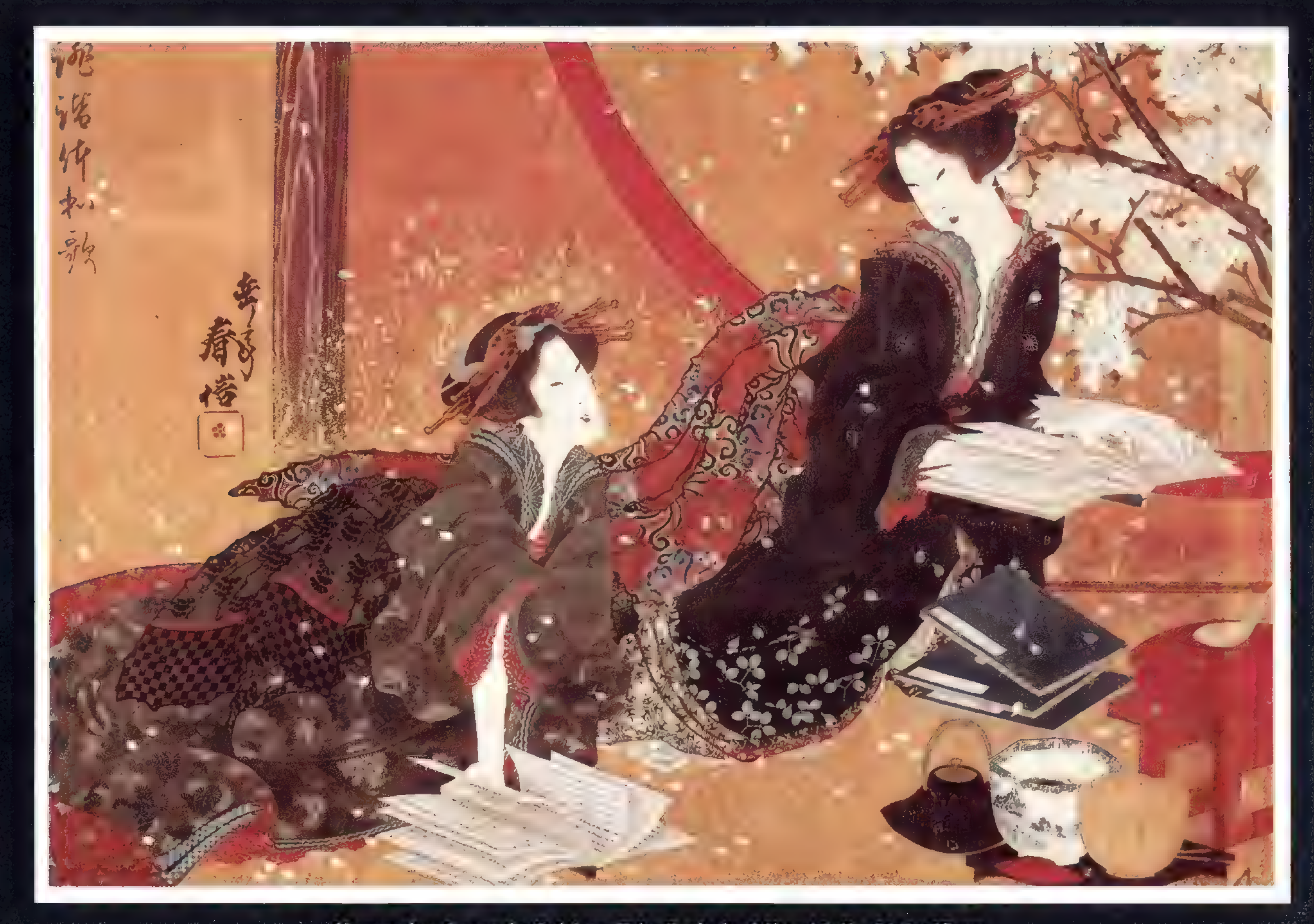
Kawanabe Kyosai: Mäuse bei der Transkription eines Buches. Ausschnitt aus einem Albumblatt. Edo-Periode, Mitte 19. Jh. 15,5×23,8 cm. Freer Gallery of Art, Washington

Der Mensch als Leser oder Die Dekadenz der Mäuse

Ein Essay von Georg Kohler

Jede Schrift ist eine Spur des Unsichtbaren, und alles Lesen ist die Verwandlung der Spur in die heimliche Gegenwart dieser vollkommen unsichtbaren Welt, die wir alle so gemeinsam bevölkern wie einsam teilen. Lesen ist Anderswo-Sein; Leser verschwinden unter Hinterlassung

und Büchern



Harunobu: Lesende Geishas. Edo-Periode, Mitte 18. Jh. 56,6×87 cm.
Freer Gallery of Art, Washington

der eigenen Körper, verdoppeln, verviel-
fältigen die Einheiten der Zeit
und der Räume. Sie spalten die Präsenz
der einen Welt und wiederholen in
jedem Moment ihrer Lektüre
den Sturz aus dem ewigen Hier und
Jetzt des Natürlichen und des
Anfangs: die Dekadenz,
mit der der Mensch begonnen hat,
etwas anderes als nur
Natur zu sein.

Die Dekadenz der Mäuse

Decadere (lat.) heisst herab- und herausfallen. Die Geschichte des Mensch-Seins hebt an mit einem Ausschluss und einem Abschied, dem Bruch und der Spaltung der paradiesischen Einheit. So steht es am Anfang der Bibel, der Heiligen Schrift, die nicht zufällig das «Buch der Bücher» genannt wird. Denn das, was alle Bücher und Lektüren erst möglich und notwendig macht, ist in der Geschichte vom Garten Eden ihr ursprüngliches Thema: der Schnitt, durch den der Mensch der Natur entrissen worden und zum Mängelwesen, zum erlösungsbedürftigen und hoffenden, zum prometheischen, herrischen und politischen, zum einsamen lesenden Tier geworden ist.
Als Zoón logon echón, als «Lebewesen, das Sprache hat», definiert Aristoteles - diese andere Bibel der (europäischen) Kultur - den Menschen. Beinahe ebensogut hätte er vom «Schreib- und Lesetier» reden können (dass dieser Satz nicht bloss alphabetischem Dünkel entspringt, wird noch zu zeigen sein). Ob Kyosai, der Tuschmaler aus der Zeit, da Japan sich dem Westen zu öffnen begann, ebendies im Sinn gehabt hat, kann ich nicht sagen. Sein Albumblatt von den schwarzen und den weissen Mäusen mag aber davon erzählen wollen: vom Unterschied zwischen Natur und Kultur und vom Menschen als dem lesenden Tier. Eine Zimmerkante scheint die Bildfläche zu trennen; in ein Drinnen und Draussen. Draussen - aber sind die schwarzen Mäuse denn wirklich dort? Sind sie nicht noch? schon? halb im Innern? Oder gibt es für sie vielleicht die Trennung gar nicht - diese Unterscheidung, die so wichtig für die Bewohner des Innern ist?
Draussen die schwarzen Mäuse: fressend, mit prächtigem dickem Fell, starken, dichten Schnauzhaaren und langen, festen Schwänzen. In ihren dunklen Knopfaugen nichts als die Konzentration auf ein undurchdringliches Jetzt und Hier, das nach den Dingen schmeckt, die man vor der Nase und zwischen den Zähnen hat. Drinnen dagegen - und es ist unverkennbar ein Innen: das Schreibpult und der Leuchter beweisen es - die dekadenten Albinos. Kraftlos ihr Fell unter den Kimonos, ein dünner Schwanz und seltsam rote Augen, deren Blick, geheftet an die Linien der Schrift, blind scheint für alles, was jenseits dieser Schrift im Sichtbaren liegt. So sehen sie auch nicht, was ihre rohen Verwandten verschlingen: dasselbe wie sie nämlich, doch nicht bloss mit Blicken.
Der Vitalitäts- und Unmittelbarkeitsverlust, der Mangel, mit dem die weissen Schreib- und Lesemäuse für ihre Kultur und Zivilisierung bezahlt haben, ist unverkennbar. Unübersehbar ist aber auch ihr Gewinn. Sie beherrschen das Feuer; sie besitzen die Feinheit der Bewegungen, die nötig ist, um die zarten Schriftzeichen zu setzen; sie verfügen über Chancen der Wahl (sie tragen verschiedene Kleider, nutzen diverse Geräte, können drinnen *oder* draussen sein) und vor allem: sie leben nicht nur in einer, sondern stets in mehreren Welten zugleich.
Herausgefallen aus der engen, einförmigen Sphäre der Naturtiere, für die es immer nur eine - eine zwingende - Wirklichkeit, nie Alternativen gibt; losgebunden vom strikten Programm der Instinkte, das den (vielleicht) unendlichen Reichtum der Möglichkeiten unabänderlich auf die Wahrnehmung eines artspezifischen und unzerbrechlichen Umweltgehäuses reduziert hat; freigelassen also aus den sicheren Verhaltenszwängen der Natur, sind die Kulturmäuse - offensichtlich - exzentrisch geworden, vom Möglichkeitssinn infiziert, asketisch gegenüber leiblichen Bedürfnissen auf unsichtbare Genüsse bezogen. Im Geist am liebsten jenseits der Orte, wo sie mit ihren Körpern jeweils sind. Kurz, Kulturmäuse sind Leser par excellence, und Leser verwirklichen exemplarisch, was (um im Bilde zu bleiben) die Menschentiere auszeichnet. - Das zeigt die kleine Tuschzeichnung, und noch einiges mehr. Blicken wir noch einmal hin.

Der Mensch als Leser, der Leser als Mensch

Die eine Maus (die etwas grössere, die Hälfte des Bildes für sich allein beanspruchend) schreibt, kalligraphiert; die andere liest, liest vielleicht vor. Die Haartiere im Hintergrund hingegen tun alle ein und dasselbe: fressen. Ins Abstrakte übersetzt heisst das: Kultur ist Differenzierung, soziale Unterscheidung, also Arbeitsteilung, somit Hierarchie, Herrschaft - und im Gegenzug dazu Anspruch auf Gleichheit und Gerechtigkeit. Differenzierung, das bedeutet zweitens: Verschieden-Sein der einzelnen, also Individualität, somit Einsamkeit - und damit der Wunsch nach Gemeinsamkeit und Überwindung der Grenzen zwischen Selbst und Selbst. Man sage nicht, das alles habe nichts oder wenig mit Lesen und Lesern zu tun. Weil überall dort Schriftsysteme entstehen oder adaptiert werden, wo sich in Gesellschaften kompliziertere, differenziertere Formen der Ökonomie, des Warenaustauschs, der Reproduktion des individuellen und sozialen Lebens ausbilden, gehört das Lesenlernen und -können notwendig

zur Entwicklung, zum Komplexer- und Vielfältigerwerden und – wenn man will – zum Fortschritt der Kultur. Wer aber fähig ist zu lesen, hat Zugang zu Kenntnissen, die die flüchtige Rede nie bewahren kann. Denn die Schrift erinnert exakter und speichert mehr, über Zeit- und Raumgrenzen hinweg, als das blosse Gedächtnis. Das besondere Wissen verleiht dem Leser Charisma und Macht. Nicht umsonst sind die frühen Leserdarstellungen Bilder von Eingeweihten, «Wissenden», Gottbegnadeten oder profanen Machtträgern. Und es ist nicht schwer zu verstehen, dass allgemeine Schulen, die *allen* das Lesen und Schreiben beibringen, dass die massenhafte Alphabetisierung für die von der Aufklärung und dem Ideal des mündigen Subjekts inspirierte bürgerliche Revolution ein zentrales Postulat sein musste. Das Buch als Mittel der Emanzipation und der Leser/die Leserin als ihr unpathetisches Emblem: Es sind vor allem die Darstellungen des 19. Jahrhunderts, die das wie selbstverständlich zum Ausdruck bringen.

Freilich, der Mensch als Leser ist nicht *per se* ein freier Mensch. Mokant notierte sich Lévy-Strauss: «Schliesslich müssen alle auch darum lesen können, damit der Staat sagen kann: Keinem ist gestattet, das Gesetz nicht zu kennen.» Die Kulturtechniken der Schrift und des Lesens sind so ambivalent wie der Prozess der Zivilisierung im ganzen. Der Schreibkundige beherrscht allgemeine Codes nicht weniger, als er selbst von diesen beherrscht wird. Schreiben und Lesen heisst: Grammatik, Logik, die Regelsysteme abstrakter Rationalität in einer Weise verinnerlicht haben, die derjenige nie zu begreifen (und zu akzeptieren) imstande ist, der sich bloss im Medium hörbar-konkreter Laute, allein in der Unwiederholbarkeit der zeit- und ortsgebundenen Rede bewegt hat.

Wer liest, muss zu trennen wissen: zwischen der unsichtbaren Welt seiner Texte; den Dingen, die in den Schriftzeichen aufbewahrt sind, und diesen anderen Dingen, die er tasten, schmecken, leibhaftig zu sehen vermag. Dass wir in mehr als einer Welt leben, ist also die Urerfahrung der Lektüre. Und insofern ist Lesen die konstante Bestätigung des Rationalitäts- und Realitätsprinzips, das uns bei jedem Aufblicken vom Text zumurmelt: Vergiss die Trennungen nicht; vergiss nicht, die Grenzen zu ziehen zwischen aussen und innen, zwischen Faktum und Fiktum, zwischen dir und deinen Einbildungen.

Aber Lesen bleibt ein zweideutiges Können: Einübung ins abstrakte Denken und in die Helle der Vernunftkultur einerseits; anderseits Vehikel der Verzauberung, Weg der Versenkung, Leiter zum Ausstieg aus den Miseren des Alltags. Seit man lesen gelernt hat, sind Lektüren die grossen Generatoren des Möglichkeitssinnes, der die gegebene Wirklichkeit im Namen des vorstellbar Besseren kritisiert, durchleuchtet im Licht des Erträumten und im Feuer der von den heiligen und verbotenen Schriften entzündeten Phantasie versengt.

Die Abwesenheit und der Durchblick

Wie gesagt, der Leser ist Mensch par excellence. Und deshalb begrüssen wir selbst weisse Mäuse (sofern sie sich in Schriftstücke versenken) so leicht als Artgenossen. Die offenbare Faszination, die die Gestalt des Lesers/der Leserin lange Zeit auf die Maler ausgeübt hat, ist zweifellos ein Resultat des exemplarisch Humanen, das sich in dieser Figur zeigt. – Nehmen wir das andere japanische Bild. Es spielt die Melodie von Natur und Kultur noch einmal, nur gleichsam umgekehrt. Auch hier zwei Lesende in einem Interieur, das, diesmal versöhnlich, nach aussen hin geöffnet ist. Die beiden Geishas, aufblickend aus ihren Büchern, einander zugewandt im Gespräch, sind zwei kostbare Blumen aus Seide, blütenumschwebte Schmetterlinge mit sanft schwingenden Flügeln in einer schwerelosen Landschaft des Einklangs: «über und über beschneit vom Gelesenen» (Walter Benjamin).

Doch der Moment der Rückkehr ins Paradies, den das Bild festhält, ist nur ein Augenblick der Begegnung. Die beiden sind Leserinnen, also einzelne trotz allem, Individuen: Sie treffen sich über die Abstände ihrer Existenz hinweg, um sogleich wieder aufzubrechen in die eigenen Gegenden ihrer besonderen Lektüren und ihrer anderen Seelen. Und dann werden sie nicht mehr dort sein, wo wir sie jetzt sehen.

Der Aufbruch wird nicht lange auf sich warten lassen; die Hand der Geisha liegt schon auf der Stelle, wo die Tür offen ist zum erneuten Verschwinden. Und dann wird man sogleich dieses rätselhafte Fehlen bemerken, das in allen Bildern von Lesern den Betrachter irritiert, die Abwesenheit und Lücke in der dichten Präsenz des Sichtbaren, durch die wir daran erinnert werden, dass kein Mensch für den anderen je ganz entzifferbar und verständlich ist.

Die Lücke lässt freilich auch Durchblick: auf den notwendigen Traum von der Vereinigung der einzelnen und der Versöhnung des Entzweiten. In den Bildern von Lesern spiegelt sich die Zweideutigkeit des Menschlichen in jedem Aspekt.







Von links nach rechts: S. Botticelli: S. Agostino;
M. Quentin de la Tour: Mlle Ferrand meditiert über Newton; A. Feuerbach:
Paolo und Francesca; unten: G. Dou: Büssende Magdalena;
P. Cézanne: Der Vater des Künstlers; C. Spitzweg: Der Bücherwurm;
Mitte: G. Arcimboldo: Der Bibliothekar.

Lese-Bilder

Alice Villon-Lechner

Bilder sind wie Bücher; man muss sie lesen können. Bücher und Leserbilder erzählen die Geschichte der Kultur und Gesellschaft, wenn man die Zeichen nur zu deuten weiss.

Im Anfang sind die Bücher heilig, sind Schriften Gottes, und nur Eingeweihte sind ihre Leser. Doch seit dem späten Mittelalter profaniert sich die Lektüre im Bild; das Bürgertum, allmählich zu Wohlstand und Bildung kommend, wird als Lesepublikum dem Klerus und dem Adel ebenbürtig. Das Buch bleibt jedoch vielfach bloss Insigne eines Standes: wie einst der Geistlichkeit, so später des Wissenschaftlers und Gelehrten, des Philosophen und Dichters. Erst im Genre des 17. Jahrhunderts, vor allem in den Niederlanden, kommen die «niederen Stände» zur Ehre der Darstellung: Kleinbürger, Bauern, später Arbeiter. Männer und Frauen, meistens alt, zu alt zum Arbeiten, lesen die Bibel, die jüngeren auch die Zeitung. Der Luxus «schöner Bücher» bleibt weitgehend feinen Damen und Mädchen vorbehalten, vor allem im 17. und 18. Jahrhundert; die Männer zeigt man seit dem 15. Jahrhundert bei freien Studien oder bei der Berufslektüre. Selten: das lesende Paar. Leser sind prinzipiell Individualisten…

Die Briefkultur des europäischen 17. und 18. Jahrhunderts spiegelt sich im Bild; Brille und Zeitung zeugen, wenn auch meist mit Verspätung, von den technischen Errungenschaften der Zeit; der Totenkopf versinnbildlicht das melancholische Temperament des Lesers; öffentliche Vorleseszenen zeugen vom beharrlichen Analphabetentum in weiten Teilen der Bevölkerung. – Und im 20. Jahrhundert? In der didaktisch-realistischen Kunst, der sozialistischen Länder vor allem, behält die Leserdarstellung grosse Bedeutung; mit der abstrakten Kunst dagegen verschwinden (natürlich auch) die Leser aus dem Bild – und selbst die Photorealisten nehmen das Motiv kaum wieder auf.

Ein Zeichen für die Selbstverständlichkeit dieses Könnens? Oder ein Zeichen für das Ende der Gutenberg-Epoche, trotz steigender Buchproduktion?

Links: Sandro Botticelli: Madonna mit dem Kind. Um 1483. 58×39,5 cm. Museo Poldi-Pezzoli, Mailand

Rechts: Dominichino: Der heilige Matthäus und der Engel. 27,9×21,2 cm. Alte Pinakothek, München

Gegenüberliegende Seite: Wilhelm Leibl: Drei Frauen in der Kirche. 1878/82. 120×70 cm. Kunsthalle, Hamburg





Das göttliche Buch

«Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.» (Joh. 1, 1) Es sind die Gottbegnadeten, Berufenen, denen das göttliche Buch gleichsam zum Zeugnis ihrer Würde beigegeben ist; Männer, im Besitz des Wissens und oft selbst Verfasser heiliger Schriften: Christus, die Propheten und die Apostel, die Evangelisten und die Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, die in Einsiedelei oder «Gehäuse» die Bibel studieren.

Das göttliche Buch weist auf das Ewige; Totenkopf und Stundenglas dagegen sind «Vanitas»-Allegorien, Sinnbilder der Eitelkeit der Welt und der Vergänglichkeit des Erdenlebens. So finden wir die Büsser, den heiligen Hieronymus und die sündige Magdalena, versunken in die «Meditatio mortis».

Ansonsten wird den Frauen das Buch zum Zeichen reiner Frömmigkeit. Das Vorbild – Maria, Mutter Gottes – wird als Mädchen beim Leseunterricht dargestellt, und der Verkündigungsengel lässt sie aufschrecken, aus friedlicher Bibellektüre. Auch Szenen mit dem Jesusknaben zeigen sie häufig mit dem Buch in Händen. – Von der Besonderheit Marias und der Maria Magdalena zur anonymen Bürgerin oder Bäuerin: Junge und alte Frauen, über die Bibel gebeugt, bleiben ein wichtiges, gleichsam profaniert sakrales Motiv in der Kunst bis ins 20. Jahrhundert.





Links: Jean Etienne Liotard: Lesende junge Frau in orientalischer Tracht (Marie-Adelaide von Frankreich). 1750/53. 50×56 cm. Uffizien, Florenz

Unten: Jean-Marc Nattier: Joseph Bonnier de la Mosson. 1745. 138×105 cm. National Gallery of Art, Washington



Das weltliche Buch

Wie das sakrale, so ist auch das profane Buch im Bild oft bloss ein Zeichen: nicht mehr der Frömmigkeit und Berufung, sondern des Berufs, des weltlichen Tuns – und Nichts-Tuns, Zeichen der Melancholie und Langeweile. Ein beliebtes Motiv sind Bürgerfrauen und -mädchen, die sich den Luxus der Lektüre leisten können. Das Buch kann jedoch auch zum blossen Dekor dienen; als Accessoire in Porträts bedeutet es schliesslich kaum mehr als Fächer oder Handschuh.

Camille Corot: Unterbrochene Lektüre.
1865/70. 92,8×64,5 cm. Art Institute of Chicago, Chicago

Gegenüberliegende Seite: Georg Friedrich Kersting:
Lesender beim Lampenlicht. 1814. 47,5×37 cm.
Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur



In solchen Bildern geht es um die Darstellung einer Person, allenfalls eines Typs. Das echte Leserbild ist anders; es thematisiert den Akt des Lesens selbst: einen Akt der Verinnerlichung und Versenkung. Der echte Leser ist «anderswo» – in der Welt seines Buches.

Der Leser, von den Menschen abgekehrt und zurückgeworfen auf sich selbst, neigt zu schwermütiger Reflexion; umgekehrt sucht der Melancholiker Zuflucht und Trost in der Welt der Bücher.

Seit seinen Anfängen liefert der Roman den populärsten Lesestoff: die Geschichte vom anderen Leben. Und seine Helden sind selber oft Leser: Don Quixote, Madame Bovary, Anton Reiser, sie alle versetzen sich durch «schöne Bücher» in die «Welt der idealischen Fiktion» (Karl Philipp Moritz). Auch das «weltliche Buch» transzendiert die Realität – doch nicht auf himmlische, sondern auf irdische Paradiese oder Abgründe hin. Ob Eskapismus oder Selbsterkenntnis – das liegt beim lesenden einzelnen.

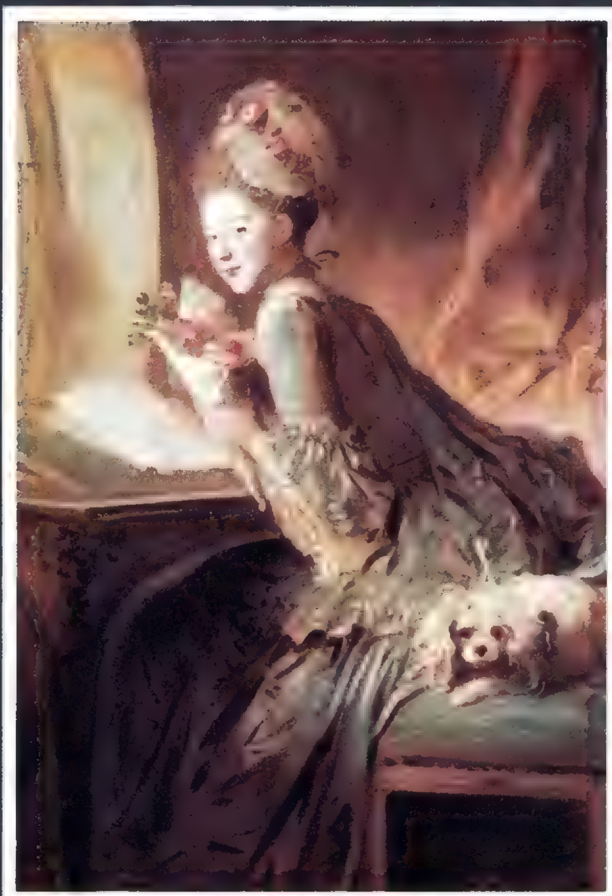


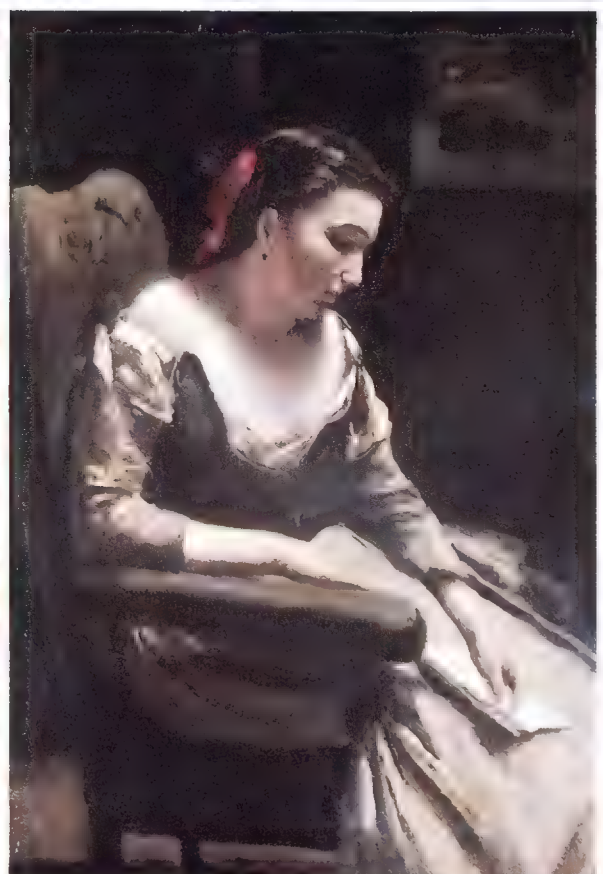


Links: Jean Honoré Fragonard: Der Liebesbrief. 1773/76. 83,2×67 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

Rechts: Camille Corot: Der Brief. Um 1865/70. 54,5×36,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York

Gegenüberliegende Seite: Jan Vermeer: Frau vor einem geöffneten Fenster, einen Brief lesend. Um 1655/60. 83×64,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden





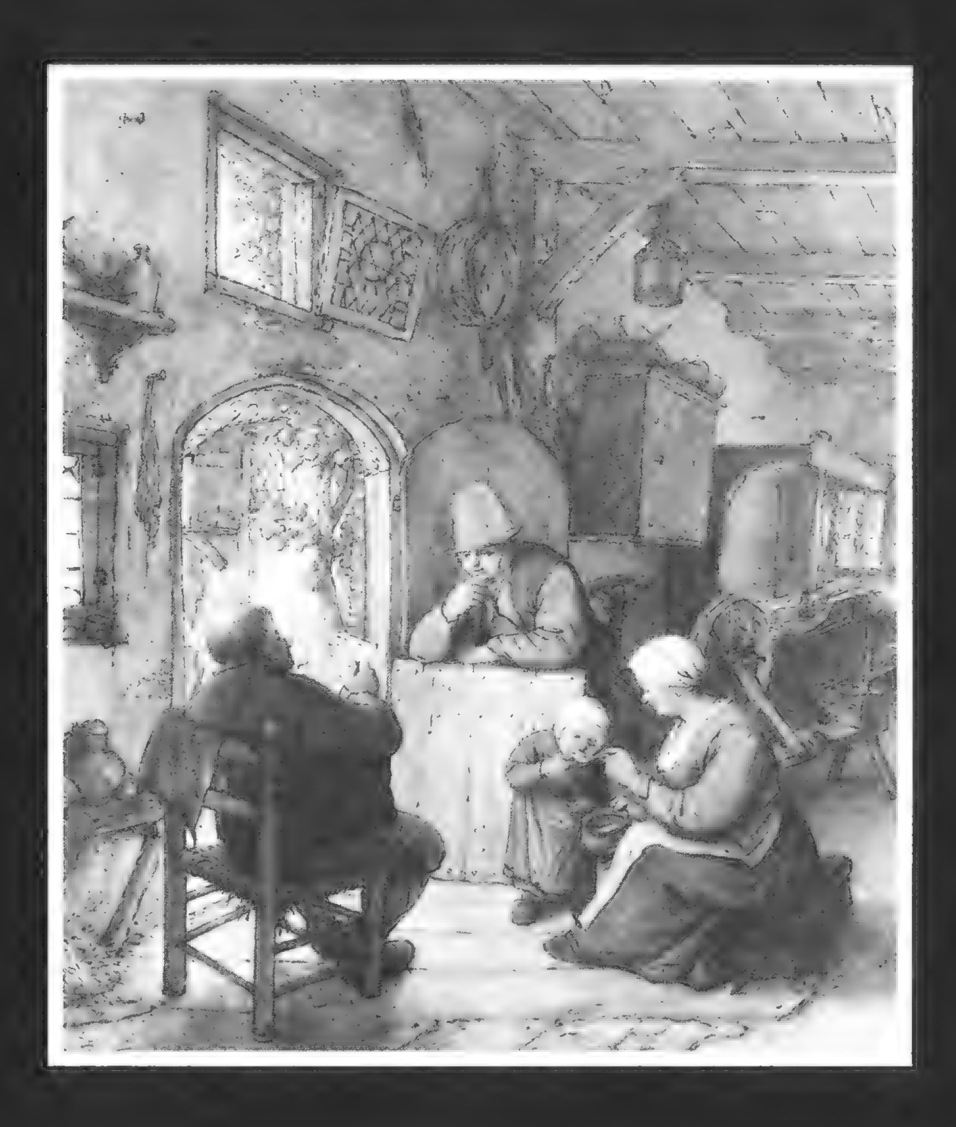
Der Brief

Die schriftliche Mitteilung, fast so alt wie die Schrift überhaupt, erfuhr mit den technischen Errungenschaften von Jahrtausenden eine wesentliche Veränderung: vom Objektiven zum Subjektiven, vom Offiziellen zum Privaten, vom Exklusiven zum Gewöhnlichen (und seit dem weltweiten Telefonnetz zurück zum Besonderen).
Entscheidend war die Einführung des Papiers in Europa vom 13. Jahrhundert an, dann der Beginn eines allgemeinen Postwesens seit dem 16. Jahrhundert. Der Briefverkehr, im Mittelalter noch beschränkt auf Höfe, Klöster und Universitäten, später internationale Verbindung humanistischer Gelehrter, erreicht seine Blüte im 17. Jahrhundert in Frankreich; die Briefkultur raffinierte sich in den «salons» zur höchsten Kunstfertigkeit.
Die einst bloss sachliche Mitteilung gewinnt, neben dem artifiziellen, zugleich intimen Charakter. Die Sphäre des Privaten aber ist traditionell Domäne der Frau; so kommen sie ins Bild, die vielen Briefschreiberinnen und -leserinnen des 17. bis 19. Jahrhunderts. Nicht als Zeichen von Bildung und Frömmigkeit, vielmehr als Anlass von Gefühlen interessiert der Brief die Maler (vor allem im französischen und niederländischen Genre); was zählt, ist die Psychologie des Ausdrucks, die Spiegelung der (anders als bei Buch und Zeitung) ganz persönlichen Nachricht in Gesicht und Haltung. – Häufig das offene Fenster: als Sinnbild der Öffnung nach aussen, als Zeichen des Gesprächs zwischen Getrennten.

Adriaen von Ostade: Zeitungsleser. 1673. 236×200 cm.
Sammlung Lore und Rudolf Heinemann, New York

Gegenüberliegende Seite: Wilhelm Trübner: Mohr, die Zeitung lesend. 1872. 63×51 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Folgende Doppelseite: Franz Gertsch: Gaby und Luciano. 1973. 234×350 cm. Privatbesitz, Bern



Die Zeitung

Die Zeitung als Übermittlerin notwendiger Informationen entwickelte sich aus dem Brief. Am Anfang stand die Flugschrift der Reformation, ermöglicht durch die Erfindung des Buchdrucks. Auch später sind es vor allem die Umbrüche, die auf Zeit-Schrift neugierig machen. Zugunsten regelmässig erscheinender Zeitungen ging im 17. Jahrhundert gar die Buchproduktion zurück, und bald litt auch die Bibellektüre; die «ewige Schrift» war bedroht vom «Newspaper». Das aufklärerische 18. Jahrhundert brachte die Wahl zwischen Tages-, Wochen- und Monatsblatt, das Feuilleton entstand. Für jede Schicht, jedes Alter und Geschlecht war nun gesorgt mit Titeln wie «Pfennig-Magazin», «Kinderfreund», «Gartenlaube», «Journal des Luxus und der Moden», «Dorfkonvent», «Gelehrtenrepublik» und «Globe»; auch die moralisierenden Kalender, neben Bibel und Fibel traditionelle Lektüre der «kleinen Leute», gingen allmählich im Zeitschriftenwesen auf.

Als Massenmedium, das bis in die Unterschichten reicht, öffentlich (vor)gelesen und diskutiert, erscheint die Zeitung im Bild: vom niederländischen Genre des 17. Jahrhunderts über naturalistische Dorfszenen bis zur sozialrevolutionären Kunst des 20. Jahrhunderts.







Quentin Metsys: Der Bankier und seine Frau. 1514.
71×68 cm. Louvre, Paris

Rechts: Auguste Renoir: Lesendes Mädchen. 1886. 55×46 cm.
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Das Bilderbuch

Die Bildersprache ist zweideutig von Anbeginn: Sprache der Kinder
und der Weisen, der Analphabeten oder Ikonologen.
Die «Armenbibeln» des späten Mittelalters bestanden aus kurz
kommentierten, leichtverständlichen Bildszenen des Alten
und des Neuen Testaments; teuerste Bibeln waren geschmückt mit Illuminationen, über deren tiefen Sinn der Mönch meditierte und die
den reichen Bürger mit Besitzerstolz erfüllten. – Kinder gewöhnte man
durch Bilder an das Buch; die Zeitung dagegen «boulevardisierte»
sich, entwickelte sich zur «Illustrierten»; der Text wurde zweitrangig neben
leicht fasslichen bunten Bildern. Durch Bilder lässt sich
Lesen lernen und verlernen…



Links: Jean-Baptiste Greuze: Junge mit Schulbuch. 62×48 cm. National Galleries of Scotland, Edinburgh

Rechts: Jean-Baptiste Greuze: Ein Schüler über seinem Buch eingeschlafen. 66×52 cm. Musée Fabre, Montpellier

Gegenüberliegende Seite: Gerrit Dou: Die Abendschule. 1660/65. 52×40 cm. Rijksmuseum, Amsterdam





Die Schule

Anspannung, Besinnung und Erschöpfung spiegeln sich in den Schülergestalten. – Noch im 12. Jahrhundert waren im allgemeinen nur die Kleriker lesekundig; doch mit dem Aufkommen des Handels entstand auch für das Bürgertum die Notwendigkeit alphabetischer Kenntnisse. Die Reformation tat das ihrige: Einerseits beruhte der protestantische Glaube auf der Schrift allein («sola scriptura»), andererseits empfahl Luther die Schulbildung von Kindern auch aus praktischen Gründen: «Man las sie so mehr leren, damit sie sich erneren.»
Für den Privatunterricht im Deutschschreiben und -lesen warben Ankündigungstafeln (ähnlich der Holbeinschen in Basel) bereits im späten 15. Jahrhundert; doch der Verdienst durch Arbeit, auch der Kinder, war vorrangig, und so entstanden die Abendschulen. Das aufklärerische 18. Jahrhundert schliesslich erhob die Bildung der Öffentlichkeit – und damit den Alphabetismus als deren Grundlage – zum Programm; schon 1717 wurde beispielsweise in Preussen die allgemeine Schulpflicht eingeführt. Trotz alledem: Noch heute schätzt man allein in Westeuropa zwei Millionen Analphabeten…



Links: Konrad von Soest: Lesender Apostel. Ausschnitt aus dem «Pfingstfest» am Wildunger Altar. Um 1404. Pfarrkirche, Bad Wildungen

Rechts: Hieronymus Bosch: Der Ketzerbischof. Ausschnitt aus «Die Versuchung des heiligen Antonius». Um 1500. Museu de Arte Antigua, Lissabon

Gegenüberliegende Seite: Albert Anker: Zeitunglesender Bauer. 1878. 61×48 cm. Musée d'art et d'histoire, Neuenburg





Die Brille

Lesen verdirbt die Augen. Die Augengläser wurden Mitte des 13. Jahrhunderts von Mönchen aus Beryl (Bergkristall) entwickelt. Frühe Darstellungen des 14./15. Jahrhunderts zeigen bebrillte Apostel beim Pfingstwunder und beim Tode Mariä; auch Schriftgelehrte im Tempel sind häufig mit dem «Bril» bewaffnet. Dem heiligen Hieronymus (der dadurch fälschlicherweise in den Ruf des Erfinders kam) wurden die Augengläser als Symbol der Wissenschaft und Weisheit beigelegt. Wenn die zunächst sehr seltenen und wertvollen Brillen die Verehrungswürdigkeit der Person anzeigten, so erlangten sie als billige Massenware nach der Erfindung des Buchdrucks bald erstaunlich grosse Verbreitung im (allerdings noch schwach) alphabetisierten Bürgertum. So die Klage eines Brillenmachers um 1600: «...überall wo ich hinkomm, / Find ich Brillen ein grosse Summ. / In Städten, Märkten, Dörfern, Flecken, / Thut alles von Brillenmachern stecken.»
Und doch blieb der «optische Zauber» verdächtig. Enthüllung oder Verhüllung der Wahrheit? Als Instrument, das die Sehkraft verändert, galt die Brille auch als sinnverwirrendes «Blendwerk des Teufels» (so der Prediger Procopius von Templin noch im Jahre 1671).


Seeländer
Anker



Jean-Léon Gérome: Die graue Eminenz. 65,5×98,5 cm.
Museum of Fine Arts, Boston

Unten: Charles Joseph Traviès de Villers:
Lithographie. 1840. 16,5×21 cm.



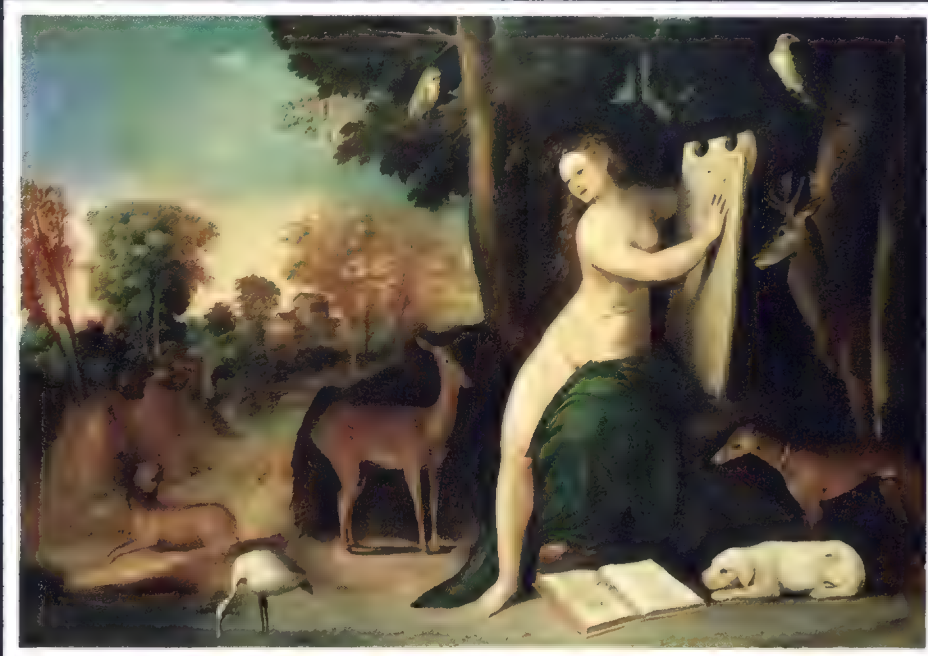
Die Macht

Das Bücherwissen als Mittel der Macht war seit jeher exklusiv, in Händen (und Köpfen) der Kleriker, Gelehrten und Herrscher. Allmählich, seit Beginn des Buchdrucks, verbreitet sich die Lesefähigkeit; die Bücher aber öffnen neuen Klassen den Blick auf neue Welten, und sie gewähren einen neuen Blick auf «die» Welt. Das Buch als das Mittel bürgerlicher (später auch: proletarischer) Emanzipation erreichte höchstes und weitestes Ansehen im 18. Jahrhundert, der Aufklärung; die Alphabetisierung der Massen und die Utopieentwürfe der Eliten gaben jedoch zugleich das Zeichen zur Reaktion der Obrigkeit. Archaisch oder zivilisiert erfolgte die Kontrolle: via Verbrennung oder (zu Gutenbergs Zeiten schon) via Zensur.

Oben: Dosso Dossi: Circe und ihre Liebhaber. Um 1512/15. 97×132 cm. National Gallery, Washington

Unten: David Teniers d. J.: Die Versuchung des heiligen Antonius. Um 1650. Prado, Madrid

Gegenüberliegende Seite: David Tenier d. J.: Der Alchimist. Ausschnitt. 1640/50. Fine Art Gallery of San Diego, San Diego





Die Magie

Die Vorstellung vom göttlichen Ursprung der Schrift findet sich bei Ägyptern, Indern, Griechen wie bei den Juden, Christen und Mohammedanern. Von alters her ist dieses Wissen um die Macht heiliger Worte aber auch zweischneidig: Führung und Verführung, «schwarze» und «weisse» Magie.

Die Hexe und der Alchimist sind eingeweiht in geheimnisvolle Schriften, und ihre Zauberformeln bezeugen den Glauben an die Wandlungskraft des Wortes. – Wie anderseits die «bösen Geister» gebannt werden durch die Heilige Schrift: Verzweifelt klammert sich der Eremit ans Buch, sucht Rettung vor Verführungen sinnlicher Phantasie.

In ganz anderem Sinne, doch nicht weniger «magisch» ist die Wirkung des «schönen» Buches auf seine Leser: «Die einzige Art, das Dasein zu ertragen, besteht darin, sich an der Literatur wie in einer ewigen Orgie zu berauschen.» (Flaubert)

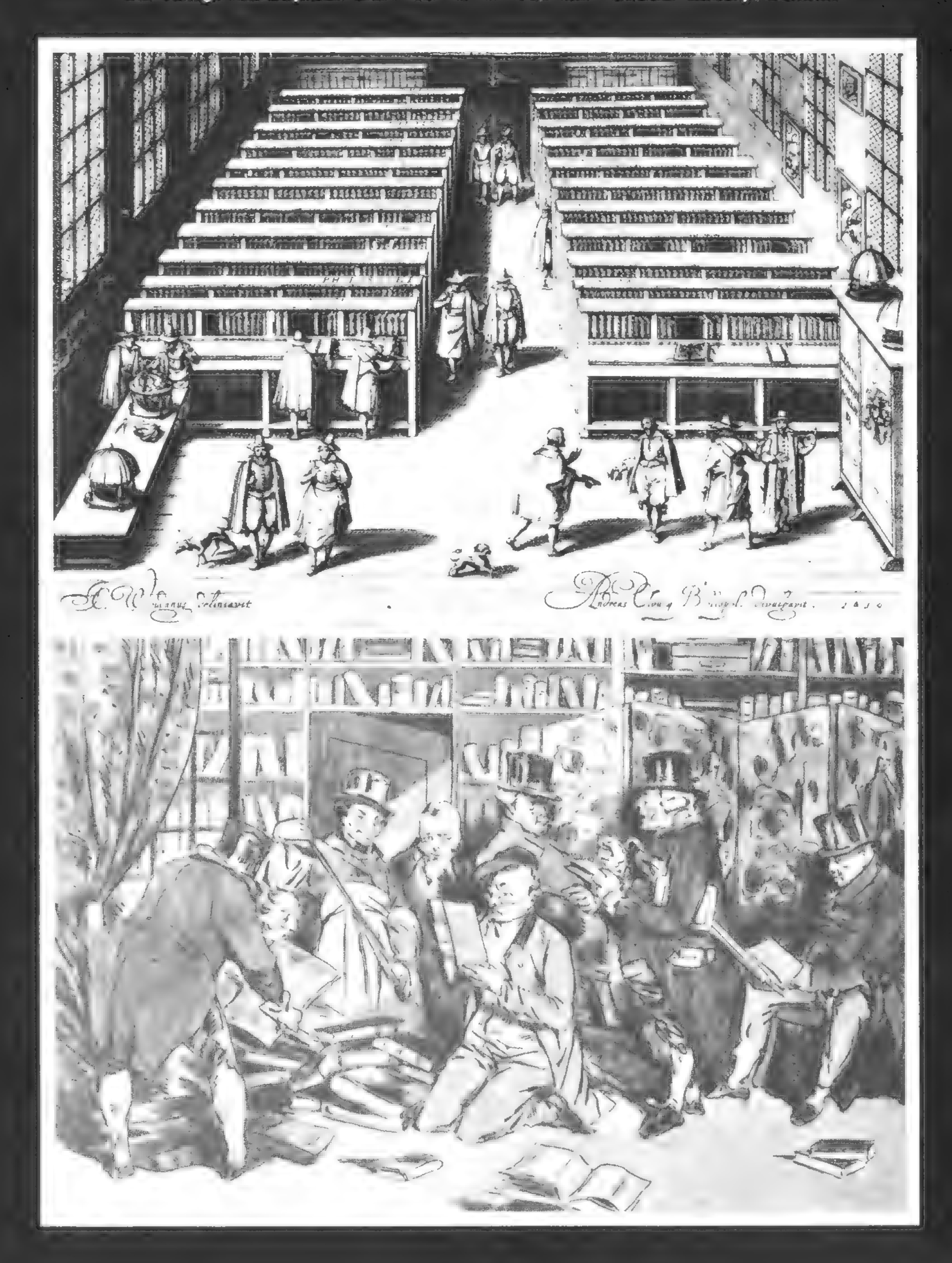




Oben: Inneres der Universitätsbibliothek von Leiden. Radierung von Willem Swanenburgh nach Jan Cornelisz. Woudanus/Leiden. 1610

Unten: Henri Monnier. Lithographie. Um 1820. 17,2×21,3 cm

Gegenüberliegende Seite: Antonello da Messina: Der heilige Hieronymus. Um 1460/75. 45×36,5 cm. National Gallery, London



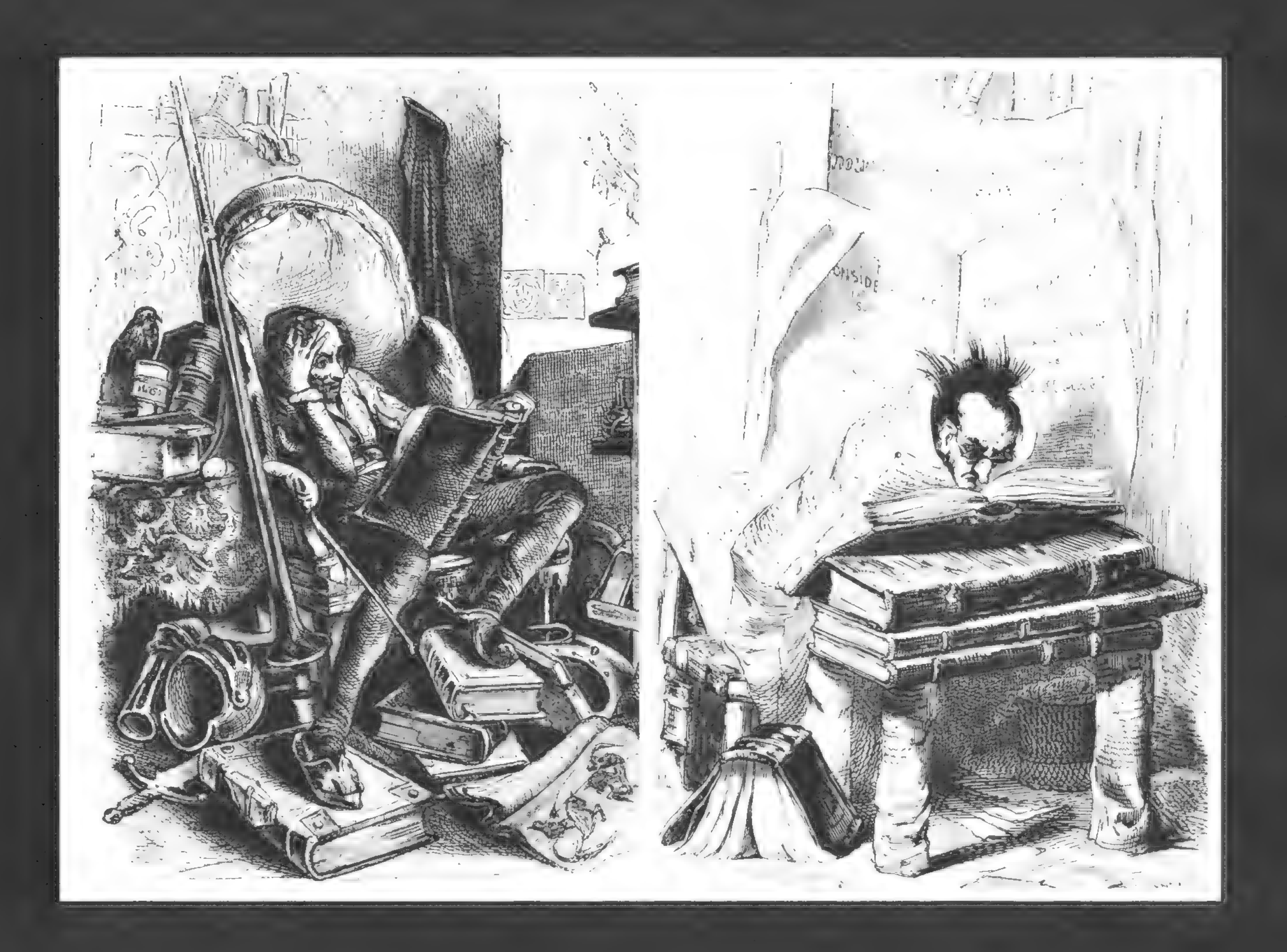
Die Bibliothek

«Das Universum (das andere die Bibliothek nennen)» (J. L. Borges) beruht auf dem Prinzip der Ordnung, der Überschaubarkeit der Welt, ist Raum gewordene Enzyklopädie.
Zu Anfang gibt es nur das eine, heilige Buch im Bild. Doch schon im späten Mittelalter werden es mehr: Im Gemach der Maria und in den Studios der Heiligen Antonius und Hieronymus entsteht die Bücherei. Und Gutenberg macht's um 1450 möglich: «Dem Teuschland mans zu dancken hat / Wie sichs erfindt selbst in der That / Dass jeder ihm jetzt leicht kan zeugen / Ein Liberey, das ers hab eigen: / Die man fande vor alten Zeiten / Nur bey gross Herrn, reichen Leuthen.»
Im Bild erscheint der Typus des Gelehrten; sein Interieur: die Privatbibliothek. Doch mit der allgemeinen Alphabetisierung und mit dem gleichzeitigen Anwachsen wissenschaftlicher Publikationen gewinnen die öffentlichen Büchereien im 19. Jahrhundert an Wichtigkeit, ja werden unentbehrlich.

Links: Grandville: «Er braucht sich nur noch einzuspinnen und sich zu vergraben.» 15,4×10,5 cm.

Rechts: Der sinnreiche Junker Don Quixote de la Mancha. Buchillustration von Tony Johannot. 1843.

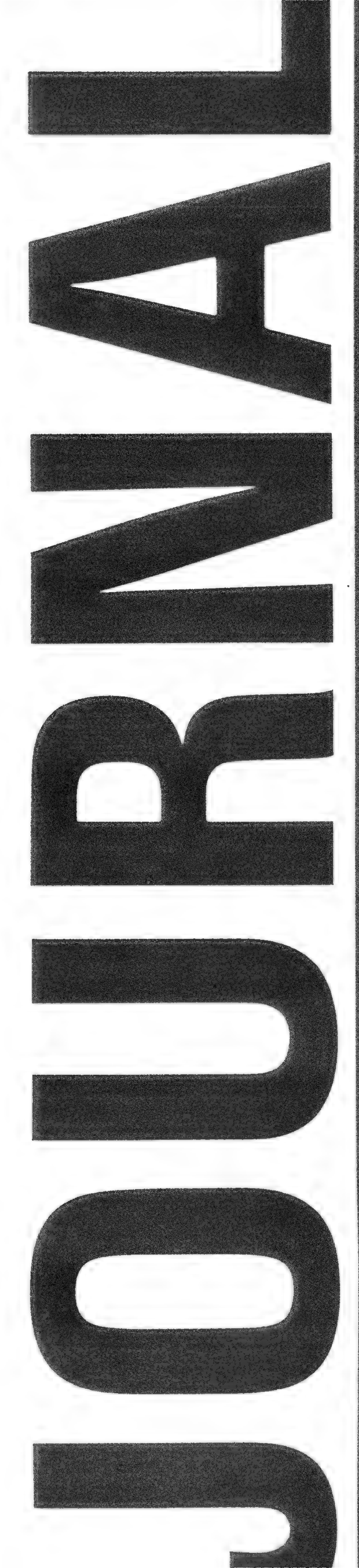
Gegenüberliegende Seite: Francisco Goya y Lucientes: Asta su Abuelo. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin



Der Narr

Wer ist ein Narr? Einer, der «spinnt», sich einspinnt in die Welt der Wörter? Einer, der sich mit und in der Realität nicht zufriedengibt?
Bücher können gefährlich werden: Sie zeigen Welten und Gegenwelten, Lesen ist Bildung so sehr wie Verbildung. Das Verhältnis zwischen Lesen und Leben ist immer dialektisch, und erst die «Anwendung des Lesens, nicht das Lesen macht klug» (Seneca). Schon Jesus warnte die Pharisäer vor Hochmut und leerem Buchstabenglauben...
Von bürgerlicher Kritik verschont blieb die Lektüre frommer, erbaulicher Bücher. Mit Skepsis begegneten ärmere Schichten dagegen den höheren Schulen, die ihre Kinder fürs Leben untüchtig machen könnten; und unzählig sind die Karikaturen des Bildungsphilisters im 18. und 19. Jahrhundert. – Doch auch Romane, diese aufrichtigkeits-, vernunft- und moralschädigenden Bücher voll «Lugen-Kram» und «Buhler-Sachen» (so der Zürcher Pastor Heidegger im Jahre 1698), fielen unter den Bannspruch bürgerlicher Respektabilität.
Gewarnt wird vor dem Leben als gelehrter Narr und vor den schlimmen Folgen der Phantasmen, vor Don Quixote und Madame Bovary, den lesesüchtigen Narren. Sei es studieren oder phantasieren: «greulicher Zeit-Raub» in allzu frommen und tüchtigen Augen.





AUSSTELLUNGSKALENDER

Schweiz

Basel	Kunsthalle **General Idea, Canada.** Bis 4. 11. **Jeff Wall, Canada.** Bis 4. 11.
	Kunstmuseum **Tobias Stimmer (1539–1584). Spätrenaissance am Oberrhein.** Bis 9. 12.
Bern	Kunsthalle **Meret Oppenheim.** Bis 14. 10.
	Kunstmuseum **Johannes Itten.** Bis 18. 11. **Jean Mauboulès.** Bis 7. 10.
Chur	Bündner Kunstmuseum **Werner Neuhaus (1897–1934).** Bis 4. 11.
Genf	Centre d'art contemporain **Matt Mullican.** Bis 3. 11. **Hamish Fulton.** 13. 10.–3. 11.
	Musée d'art et d'histoire **Slobodan Vasiljevic.** 25. 10.–18. 11.
	Musée Rath **Ugo Mulas.** Photographien. 18. 10.–25. 11.
	Palais des Expositions **art & design Expo.** 10.–14. 10.
Ittingen	Kartause **Turo Pedretti (1896–1964).** Bis 28. 10. **Claudio Knoepfli.** Bis 4. 11.
Lausanne	Musée cantonal des beaux-arts **Rainer Gross.** 4. 10.–31. 12.
	Musée de l'Elysée **Jacques Berger (1902–1977).** Bis 16. 12. **Jean Mohr.** Photographien. 17. 10.–16. 12.
Liestal	Kulturhaus Palazzo **Neue Tendenzen.** 12. 10.–10. 11.
Luzern	Kunstmuseum **Alyce Aycock.** Bis 11. 11. **«Frau als Modell» am Beispiel von Bildern aus der Sammlung.** Bis 11. 11.
Olten	Kunstmuseum **Paul Stöckli.** Das graphische Werk. 14. 10.–11. 11.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen **Peru durch die Jahrtausende.** Bis 25. 11. («du»-Journal 9/84) ●
Solothurn	Kunstmuseum **Bernhard Luginbühl.** Zeichnungen, Bücher. 13. 10.–31. 12.
St. Gallen	Katharinen **Walter Bodmer.** 13. 10.–18. 11.
Winterthur	Kunstmuseum **Blinky Palermo.** Bis 11. 11.
	Kunsthalle Waaghaus **Galerie ge zu Gast in der Kunsthalle.** 5. 10.–17. 11.
Zug	Kunsthaus **Gottfried Honegger.** Bis 7. 10. **«Aktuell» – Kunstszene Zug 1984.** 21. 10.–25. 11.
Zürich	Helmhaus **Zwingli und die Zürcher Reformation.** Bis 28. 10.
	Kunstgewerbemuseum **Hans Gugelot (1920–1965).** Systemdesign. Bis 14. 10. **Burkhard Mangold (1873–1950).** Bis 11. 11. **Projekte für Basel.** Architektur-Wettbewerbe 1979–1983. Bis 11. 11.
	Kunsthaus Grosser Ausstellungssaal: **Kunstschätze aus Alt-Nigeria.** Bis 11. 11. Erdgeschoss: **Hans Staub / Henriette Grindat / Kaspar Linder.** Bis 7. 10. («du»-Journal 9/84) ● **Berliner Künstlerinnen als Gäste der GSMB+K, Sektion Zürich.** 13. 10.–25. 11. **Spektrum.** 13. 10.–25. 11.

Deutschland

Ort	Ausstellung
Baden-Baden	Staatliche Kunsthalle **Cy Twombly.** Bis 11. 11.
Berlin	Akademie der Künste **Berlin um 1900.** Bis 28. 10.
	Nationalgalerie **Architektur und Philosophie.** Das Abenteuer der Ideen des 20.Jahrhunderts. Bis 30. 11. **Luciano Bartolini.** Bis 11. 11.
	Kupferstichkabinett Museum Dahlem **Graphik des Expressionismus.** Bis November
Bielefeld	Kunsthalle **Klaus Wittkamp.** Bis 11. 11.
Bonn	Städtisches Kunstmuseum **Oskar Schlemmer.** Werke zyklischer Themen. 17. 10.–2. 12.
Düsseldorf	Messegelände **«von hier aus».** Bis 2. 12.
	Kunstmuseum **Americans in Glass.** Bis 28. 10.
Essen	Museum Folkwang **Schriftsteller als Photographen: Michael Holzach und Gerhart Roth.** Bis 4. 11.
Hamburg	Kunsthalle **George Cruikshank,** 1792–1878. Bis 7. 10.
	Kunstraum Hamburg-Eppendorf **Marino Marini.** Bis 30. 10.
Hannover	Sprengel-Museum **Rolf Iseli.** Retrospektive. Bis 11. 11
Kaiserslautern	Pfalzgalerie **Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele.** Bis 14. 10.
Karlsruhe	Badischer Kunstverein **Ars viva.** Farbige Plastik. Bis 28. 10.
Kiel	Kunsthalle **Kunst mit Photographie.** Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss. Bis 14. 10.
Köln	Josef-Haubrich-Kunsthalle **Sigmar Polke.** Bis 14. 10
	Kunstverein **Junge englische Bildhauer.** 7. 10.–28. 10.
	Messegelände Köln-Deutz **photokina 1984.** 10. 10.–16. 10.
Nürnberg	Kunsthalle **Ernst Neukamp: Weiberlandschaften.** Bis 4. 11. **Bernard Schultze.** Papier-Arbeiten. Bis 11. 11
Stuttgart	Württembergischer Kunstverein **HAP Grieshaber.** Retrospektive. 11. 10.–15. 11.
	Galerie der Stadt Stuttgart **Reinhold Nägele.** 4. 10.–2. 12
Tübingen	Kunsthalle **Joseph Beuys.** Ölfarben 1949–1967. Bis 28. 10.

Österreich

Ort	Ausstellung
Graz	Steirischer Herbst: Forum Stadtpark: **Photographie 84.** Bis 31. 10. Kulturhaus: **Friedl Kubelka – Das 1000teilige Porträt.** Bis 31. 10 Kulturzentrum Minoriten: **Meditation 84.** Bis 31. 10.
Wien	Albertina Graphische Sammlung: **Anton Kolig.** Bis 28. 10.
	Museum des 20. Jahrhunderts **Sandro Chia.** Gemälde. Bis 2. 12.
	Sezession **Frauenkunst 84.** Bis 7. 10.

Frankreich

Ort	Ausstellung
Paris	ARC **Meret Oppenheim und Robert Filiou.** 24. 10.–9. 12.
	Beaubourg **Chagall. Arbeiten auf Papier.** Bis 8. 10. **Jan Paterson.** Bis 14. 10. **Patrick Bailly / Maitre / Grand.** 24. 10.–16. 12.
	Grand Palais **Der Zöllner Rousseau (1844–1910).** Bis 7. 1. 1985 **Watteau.** 24. 10.–28. 1. 1985
	Musée d'art moderne de la Ville de Paris **Lucien Clergue.** Monat der Photographie. 24. 10.–7. 1. 1985
	Musée du Louvre **Französische Zeichnungen des 17. Jahrhunderts.** 26. 10.–31. 12.
	Petit Palais **Deutsche Malerei von 1848 bis 1905.** 12. 10.–13. 1. 1985

Grossbritannien

Ort	Ausstellung
London	Barbican Art Gallery **London in der Perspektive.** Bis 28. 10.
	Crafts Council **Texstyles.** Britisches Textildesign. 10. 10.–4. 11.
	Hayward Gallery **Henri Matisse.** 4. 10.–9. 12. **Josef Koudelka.** Photographien. 4. 10.–9. 12.
	National Gallery **Danish Painting in the Golden Age 1780–1850.** Bis 20. 11.
	Royal Academy of Arts **Von Frans Hals bis Vermeer.** Bis 18. 11. ●
	Tate Gallery **Mary Martin.** Reliefs 1950–1969. 3. 10.–25. 11. **George Stubbs (1724–1806).** Retrospektive. 17. 10.–7. 1. 1985

USA und Kanada

Ort	Ausstellung
New Orleans	Louisiana State Museum **Der Sonnenkönig: Louis XIV und die Neue Welt.** Bis 18. 11.
New York	Solomon R. Guggenheim Museum **Will Insley.** Bis 25. 11. **Horst Antes.** Skulpturen. 12. 10.–25. 11.
	Metropolitan Museum of Art **Afrikanische Elfenbeinkunst.** Bis 30. 12. **James McNeill Whistler.** Bis 11. 11. **Van Gogh in Arles.** 18. 10.–30. 12.
	Museum of Modern Art **Alvar Aalto: Möbel und Glas.** Bis 27. 11 **Irving Penn.** Retrospektive. Bis 27. 11. **Farbphotographie: Neuerwerbungen.** Bis 31. 10.
	Whitney Museum **Robert Kusher.** Werke auf Papier. 3. 10.–9. 12.
Ottawa	The National Gallery of Canada **Photographie und Architektur 1839–1939.** Bis 11. 11. **E. J. Hughes.** 1931–1982. Bis 4. 11.
Toronto	Art Gallery of Toronto **Toronto Painting '84.** Bis 28. 10
Washington	National Gallery **Von Delacroix bis Matisse.** Bis 28. 10. **John Ames Aububon.** 14. 10.–13. 1. 1985
	Smithsonian Institution **European Modernism.** Bis 13. 1. 1985

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen.

Eugène Ionesco

Eine Unterhaltung über Bilder

«du»: Sie sind Schriftsteller, Autor von Theaterstücken; seit einiger Zeit aber malen und zeichnen Sie nur noch. Können Sie mir sagen, weshalb Sie das Metier gewechselt haben?

Ionesco: Weil ich es müde war zu schreiben, immer zu schreiben. Wie Sie wissen, habe ich ja vor allem für das Theater geschrieben, und das Theater macht Lärm; ich wollte aber eine Kunst der Ruhe, des Schweigens. – Die Malerei ist Schweigen. Ich wollte nicht mehr bloss meine Ideen, sondern meine Gefühle zum Ausdruck bringen und meine Weltsicht mit andern Mitteln vervollständigen. Deswegen habe ich übrigens auch einen Film gemacht und einen Roman geschrieben. Bilder habe ich mir schon immer angeschaut, ich habe ja auch Kunstkritiken verfasst. Ich habe keine Kunstakademie besucht und fühle mich auch keiner Schule verpflichtet. Ich bin ein autodidaktischer Maler und versuche meine Eindrücke, und sei's auch mit einer unzureichenden Technik, festzuhalten.

Erstmals habe ich 1968 kolorierte Zeichnungen gemacht, und zwar Illustrationen zu meinen Texten, die bei Albert Skira, dem Herausgeber von «Les sentiers de la création», erschienen. Skira fand die Zeichnungen interessant und hat alle angenommen. Vieira da Silva (eine wichtige portugiesische Malerin, *die Red.)* fand Gefallen an meinen Sachen und sagte mir, ich male in einer naiven Weise, wie sie, die etablierten Maler, es nicht mehr könnten.

Sie fand besonders bemerkenswert, dass ich, obwohl ich viele Bilder gesehen und Kunstkritiken geschrieben habe, mir diese Psychologie oder Mentalität des Kindes erhalten konnte.

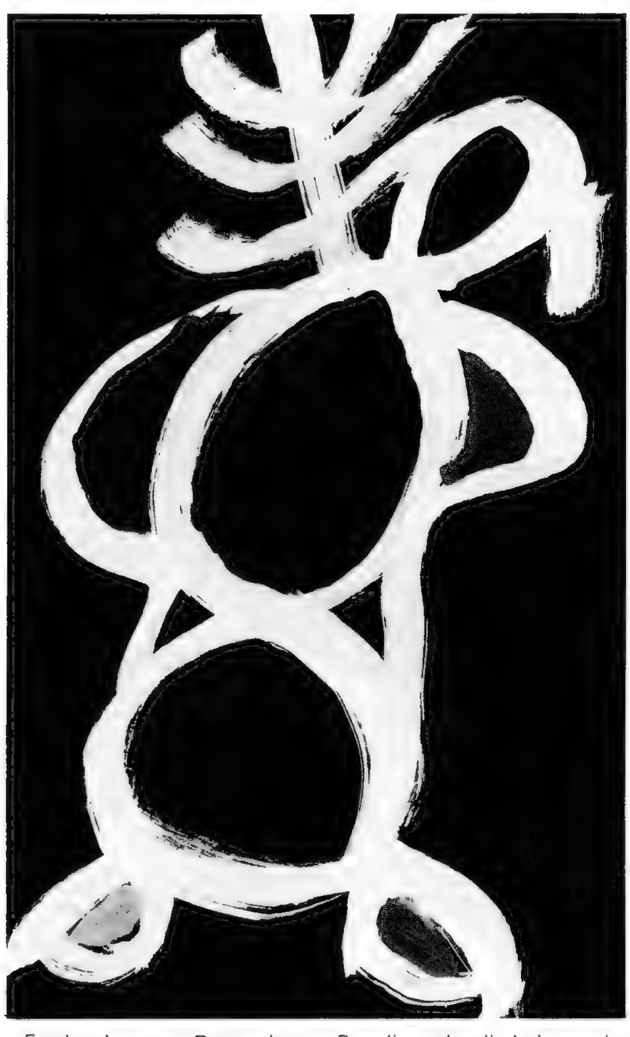
Ich habe über Brancusi, Van Velde, Dorazio und Miró geschrieben. Miró hat meine Entscheidung, mit Malen zu beginnen, stark beeinflusst, und meine Kunst ist auch sehr stark von ihm geprägt. In den Bildern, die nun in Zürich und an der FIAC in Paris zu sehen sind, ist dieser Einfluss allerdings nicht mehr erkennbar. Den zugleich kindlichen und erwachsenen Ausdruck habe ich zwar versucht beizubehalten. Ich bin ein Erwachsener, der mit den Augen des Kindes sieht – so müsste man eigentlich sagen. Seit 1968, als ich die Bilder zu meinem Essay «Découvertes» schuf, habe ich keinen Pinsel mehr angerührt. Erst 1978, als mich Franz Larese und Jürg Janett (von der Galerie Erker in St. Gallen, *die Red.)* dazu aufforderten, habe ich, zunächst mehr als Spiel, wieder zu malen begonnen, und seither fühle ich mich der Malerei immer mehr verbunden. Einer der Gründe dafür



Eugène Ionesco: Der Hals wurde mir abgeschnitten. 1983. Gouache, 36,5×25 cm. Im Besitz des Künstlers



Eugène Ionesco: Die Rettung des Hirten. 1982. Gouache, 33×46,5 cm. Im Besitz des Künstlers



Eugène Ionesco: Das verlorene Paradies oder die Lukarne des Felsens. 1982. Gouache, 31×50 cm. Im Besitz des Künstlers

ist, wie gesagt, dass es sich um eine Kunst des Schweigens handelt. Ich habe dieses Schweigsame der Malerei entdeckt, als ich anlässlich einer Reise nach Amsterdam Bilder von jungen Malern sah: monochrome Bilder, mit geschwungenen Relief-Linien in Schwarz oder Rot auf weissem oder schwarzem Grund. Zunächst habe ich diese Kunst nicht sehr gut verstanden. Darauf bin ich in den ersten Stock des Museums gestiegen und habe die Bilder von Rubens betrachtet. Sie haben mich angewidert; Rubens ist der einzige, oder zumindest einer der wenigen Maler, die «brausend-lärmige» Kunst machen. Jetzt begriff ich die Malerei dieser jungen Künstler des Schweigens.
Übrigens habe ich auch über Saul Steinberg geschrieben. Vielleicht war auch er es, der mir zu Beginn meiner Arbeit als Maler Mut gemacht hat. Für mich ist die Malerei auch ein Spiel, sie ist clownesk und elementar zu gleichen Teilen. Ich glaube, es verhält sich da wie in meinen Stücken: Es gibt den Humor und die Ernsthaftigkeit, und es gibt das Fröhliche wie das Tragisch-Dramatische zugleich.

«du»: Fühlen Sie sich in der Malerei freier als im Theater, weil sich im Theater immer auch der Regisseur einschaltet?

Ionesco: Ja, ganz richtig, vor allem weil es in der Malerei keinen Regisseur gibt, der allerlei Sachen in ein Stück hineinschmuggelt. In der Malerei bin ich wirklich freier und mehr auf meine eigenen Mittel angewiesen. Ich empfinde eine grosse Befriedigung dabei, die Farben nebeneinander zu setzen, zum Beispiel den Ort für Schwarz zwischen Grün und Rot zu finden, oder für Weiss im Wechselspiel mit Schwarz. Ich habe sogar ein Buch geschrieben über den Kampf zwischen Weiss und Schwarz, das bei Erker erschienen ist – über diesen Kampf, der eigentlich für einen universellen Konflikt steht und den man nicht bloss in der Gegenüberstellung von Weiss und Schwarz findet, sondern auch in den nuancierteren «Widersprüchen» zwischen den andern Farbtönen.
Ich suche das Licht und die Bewegung in der Malerei. Die Bewegung und Dynamik haben mich, ebenso wie die clownesken Elemente, bereits im Theater interessiert, und in der Malerei habe ich sie wiedergefunden. Meine Malerei ist gleichzeitig abstrakt und gegenständlich, es finden sich ja auch Köpfe und clowneske Figuren in meinen Bildern.

«du»: Ihre Malerei spricht von einer intensiven Beschäftigung mit dem



Eugène Ionesco: Ohne Titel. 1983. Gouache, 65,7×48,9 cm. Im Besitz des Künstlers



Eugène Ionesco: Kreuzigung mit Vögeln. 1983. Gouache, 43×31,5 cm. Im Besitz des Künstlers

Tod, mit einem Tod, der von grotesken und ironischen Elementen begleitet wird...

Ionesco: Das ist richtig, das war schon in meinen Theaterstücken so; sie sind zugleich humoristisch und grotesk und spielen mit dem Tod. Genau dasselbe versuche ich nun in meiner Malerei wieder auszudrücken.

«du»: Ich glaube auch in Ihren ungegenständlichen Bildern makabre Motive entdeckt zu haben, die früher – etwa in der Illustrationskunst des 19. Jahrhunderts – gegenständlich und realistisch dargestellt wurden, zum Beispiel Totentänze...

Ionesco: Ja, da stimme ich mit Ihnen völlig überein, es gibt viele makabre Elemente in meiner Malerei: Dämonen, Kreuzigungen, Szenen, die den Triumph des Todes darstellen. Vor einiger Zeit habe ich diese Themen noch gegenständlich gemalt, jetzt habe ich dafür Formen und Zeichen erfunden. In meinen jüngsten Bildern gibt es monströse Gestalten; aber es finden sich auch blosse «Imitationsformeln» für das Monströse, für das Clowneske und für die tragischen Figuren. Eigentlich entscheide ich mich nie zwischen Ungegenständlich und Gegenständlich, ich gehe darüber hinaus, indem ich beide Ausdrucksmöglichkeiten verwende; und ich glaube, das ist gut so, nicht zuletzt auch, weil die Möglichkeiten der abstrakten Malerei von Malewitsch, Kandinsky, Mondrian und teilweise auch von Klee bereits ausgeschöpft worden sind. Ich glaube, die meisten Werke, die sich an diesen Meistern orientieren, gleiten in den Akademismus ab. So entsteht eine akademische abstrakte Kunst, die ebenso wenig wert ist wie die impressionistische Malerei junger Mädchen aus dem 19. Jahrhundert. Deshalb versuche ich, von einem Mittel zum andern zu wechseln oder vielmehr darüber hinaus zu gehen.

«du»: Zu etwas ganz anderem: Wie beurteilen Sie das gegenwärtige kulturelle Klima in Frankreich?

Ionesco: Das gegenwärtige kulturelle Klima ist recht interessant, zumal die jungen Philosophen sich nun schon seit einiger Zeit vom Marxismus befreit haben. Vor etwa fünf Jahren musste das Theater beispielsweise noch um jeden Preis engagiert sein. Das war auch ein Grund, weshalb ich auf die Malerei ausgewichen bin. Denn in der Malerei verlangt man dies nicht. Im Theater dagegen fordert man das Engagement. Die «Meisterdenker» verlangen, dass man im Theater engagiert ist, weil es eine Tribüne ist. Den Romanciers und Malern haben sie aber die Freiheit gelas-

sen, und daran haben sie gut getan, denn diese sind so viel revolutionärer, als wenn sie Marxisten wären. Diese Periode ist nun in Frankreich und, so denke ich, auch in der Schweiz überwunden – ganz im Gegensatz zu Deutschland. Anderseits hat man mir gesagt, meine Kunst gleiche ein wenig derjenigen der jungen deutschen Künstler, die jede Tradition und jeden Akademismus verwerfen und die Malerei wieder im elementarsten Sinne betreiben.
Das ist genau das, was ich mache und was ich bereits im Theater gemacht habe. Als ich «Die kahle Sängerin» schrieb, vergass ich auch die ganze Tradition seit dem 17. Jahrhundert. Ich habe groteskes Theater gemacht, das deshalb aber keineswegs weniger dramatisch ist. Dies gilt mehr noch für mein letztes Stück «Voyage chez les morts». Im Theater ist die Besorgnis, die sich hinter dem Lachen verbirgt, ja auch Ausdruck der Todesangst – und so komme ich hier auch der mexikanischen Auffassungsweise vom «lachenden Tod» nahe.

«du»: Die Thematik Ihrer Kunst ist demnach unabhängig von jeder zeitgebundenen Ideologie und von jedem Machteinfluss?

Ionesco: Ja. Diejenigen Dinge, die sich den Machteinflüssen entziehen, sollte man im Blickfeld behalten. Manchmal kann man nichts tun, aber man kann immer eine beobachtende Haltung einnehmen. Ich glaube, Gott spielt eine metaphysische Farce mit dem Menschen, eine grosse Farce, und man muss sich auf dieses göttliche Spiel einlassen, auch wenn es meist tragisch ist. Man kann lachen angesichts des Todes; das ist die einzige Art, wie man ihn besiegen kann. Die französischen Surrealisten haben dies bereits festgestellt, wenn sie sagten: «L'humeur, c'est la politesse du désespoir» (Der Humor, das ist die freundliche Seite der Verzweiflung). Man kann zugleich verzweifelt und humoristisch sein; aber man ist nie ganz verzweifelt, solange man das Lachen bewahrt und die Welt als göttliche Farce betrachtet, göttliche und grausame zugleich... Die makabren Figuren haben etwas Diabolisches, weil wir etwas Diabolisches in uns haben; aber gleichzeitig überwinden sie in ihrer Fröhlichkeit das Dämonische, das wir ja alle einmal zu besiegen hoffen. Wir sind durch dieses göttliche Spiel ins Zentrum des Kampfes geworfen worden, und so führen wir diesen Kampf, wie wir können – wie Künstler, das heisst beobachtend und mit kritischem Geist.
Eine Sache, die ich immer wieder sage, ist die, dass die Realität nicht realistisch ist. Der Realismus ist bloss eine Schule, eine Schule, eine Konvention, währenddem das Imaginäre letztlich viel wirklicher ist. Der Realismus ist tendenziös, während das Imaginäre aus der Tiefe kommt und die verschiedensten Zeichen und Symbole zur Verfügung hat.
Der Traum und die Realität, die ganze Welt des Imaginären sollten im Kunstwerk vereinigt sein. Ich strebe danach, diese Dinge zu vereinigen, aber es gelingt mir nicht; wäre ich ein Genie, so würde es mir vielleicht gelingen. Versuchen aber muss man es auf jeden Fall. Man weiss ja eigentlich nicht, was die Realität ist. Glaubt man den realistischen Schriftstellern, so ist es ganz einfach; beispielsweise wenn Sie und ich jetzt hier diskutieren, dann ist das Realität. Aber den Physikern zufolge, die ja immer das letzte Wort haben, weiss man im Grunde nicht, was Realität ist. Fragen Sie einen Physiker, er wird noch viel hilfloser sein als ich, wenn er darauf eine Antwort geben sollte. Er weiss es nicht und wird sagen, es ist eine Illusion oder eine Energie, von der man nicht weiss, woher sie kommt und wohin sie geht.

«du»: Sie haben nun viel vom «Imaginären» und von Dingen, die «aus der Tiefe» kommen, gesprochen – denken Sie dabei auch an die Psychoanalyse?

Ionesco: Die Psychoanalyse kann vieles aufdecken – wobei ich diejenige von Jung vorziehe, die viel tiefgründiger ist. Die Psychoanalyse geht den Sachen aber nie wirklich auf den Grund, während die Kunst «dorthin» gelangen kann. Jedenfalls ist die Malerei der Politik nicht dermassen ausgesetzt, sie ist in ihr enthalten oder aber bereits überwunden. Natürlich ist die Politik in allem, was ich mache, enthalten, weil es in allen Kunstwerken Widersprüche, sich bekämpfende Linien gibt. Das ist auch eine Art Politik, die aber über der «Alltagspolitik» steht. Diese Politik ist vielmehr Ausdruck unserer Ängste und deshalb auch permanent immer dieselbe. In der Kunst gibt es keinen Fortschritt. Dass André Roussin (ein bedeutender französischer Schriftsteller und Theaterautor, *die Red.*) zweitausend Jahre nach Sophokles lebte, ist nicht der Grund für seine Überlegenheit. Es gibt wohl einen Fortschritt in der Technik, aber nicht in der Kunst. Es gibt wohl Änderungen und neue Ausdrucksformen, aber unsere Ängste oder das kollektive Unbewusste im Sinne Jungs bleiben sich gleich – diese Dinge wechseln bestenfalls ihr «Aussehen». Es gibt im Kunstwerk wie in den Träumen Sachen, die sich gleichbleiben. Vieles, was ich geschrieben habe und nun in der Malerei versuche, kommt aus den Träumen. Man sagt, der Traum sei kulturellen Wandlungen unterworfen, das stimmt natürlich. Ein Mann im 17. Jahrhundert träumt von einer Reise, die er zu Fuss unternommen hat; ich träume natürlich, dass ich mit dem Flugzeug oder mit der Eisenbahn reise. Aber die Reise bleibt sich in ihrer «Initiations-Bedeutung» gleich.

«du»: Es gibt also demnach Konstanten in der Kunst, die unabhängig sind von jeder ideologischen oder zeitbedingt-politischen Weltsicht?

Ionesco: Die Politik, so wie sie ist, sollte man ohnehin ausschliessen, mit einem Bann belegen, um die wirklichen Auseinandersetzungen freilegen zu können, die sich dahinter verbergen, auf einer von den politischen Alltagsstreitigkeiten unabhängigen Ebene.

Interview und Übersetzung aus dem Französischen: Conradin Wolf. Die Bilder von Eugène Ionesco sind bis Anfang November bei Roswitha Haftmann Modern Art in Zürich ausgestellt.

Galerien und Auktionshäuser


Aussergewöhnliche Menschen haben immer etwas Aussergewöhnliches gemeinsam, zum Beispiel eine Corum am Handgelenk, meistens aus der Kollektion "Les Spéciales", Kreationen von Corum, einzigartig in Qualität und Schönheit.
Wie die Goldmünzuhr hergestellt in minuziöser Handarbeit aus echten Goldmünzen ($20, 10, 5 oder 2,5) mit ultra-flachem Werk. Ein Meisterstück von zunehmendem Wert. Auch in anderen kostbaren Goldmünzen aus aller Welt. Wasserdicht, mit Leder- oder Goldband. Gleiche Modelle auch mit Brillanten besetzt. Corum – das unvergleichliche Original.
CORUM
SUISSE

Von Frans Hals bis Vermeer

Die Royal Academy in London zeigt bis 18. November Meisterwerke holländischer Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Diese vom Philadelphia Museum of Art initiierte und von der American Express Foundation subventionierte Ausstellung ist von besonderer Bedeutung, weil sie Dutzende kaum je zuvor in Europa gezeigter Meisterwerke enthält, darunter – als seltene Gelegenheit – vier Bilder aus Vermeers kleinem Œuvre.





Oben
Johannes Vermeer: Lautenspielerin
Um 1665
Links: Frans Hals: Singender Knabe mit Flöte. Um 1627

In den delikaten Tonabstufungen von Vermeers «Lautenspielerin» schwingen die zarten Lautenklänge in der gedämpften Atmosphäre des Innenraums fast hörbar mit. Vom einfallenden Licht plastisch hervorgehoben, wirken Ter Borchs raschelnde Seidengewänder und De Hoochs bescheidene Steingutkrüge greifbar und wirklichkeitsnah. Der Qualm, der die holländische Kneipe in Brouwers «Pfannkuchenbäcker» erfüllt, und andererseits der verführerische Duft von Berckheydes naturalistisch hingemaltem Brot – beides glaubt man förmlich in den Sälen der Royal Academy zu riechen, wo zur Zeit über hundert Werke von sechzig holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts versammelt sind. Die realistische Unmittelbarkeit und malerische Virtuosität dieser Bilder ist heute noch ebenso beeindruckend, wie sie damals – im Zeitalter des Barock – bahnbrechend gewirkt haben muss.

Beim Gang durch die Ausstellung ist es besonders aufschlussreich, sich an die Gesamtbildwirkung der Ausstellung von 1982 mit dem Titel «Neapolitanische Malerei von Caravaggio bis Giordano» zu erinnern. Dank wechselseitigen künstlerischen Beeinflussungen, vor allem auf dem Gebiet der Stillebenmalerei und der Malschule um Caravaggio, lässt sich stilistisch viel Verwandtes feststellen. Aber auch das Gegensätzliche der Temperamente und der geistigen Hintergründe, die Andersartigkeit katholisch-aristokratischen und protestantisch-bürgerlichen Kunstwillens und Mäzenatentums tritt deutlich hervor. Wie unterschiedlich sind schon allein die Grössenmassstäbe in diesen beiden Ausstellungen! Damals, in der Neapolitaner-Ausstellung, fühlte man sich in den Sälen der Royal Academy fast erdrückt von den dynamisch bewegten, grossfigurigen Bildkompositionen; nun aber wirken dieselben Räume beinahe zu monumental gegenüber den miniaturhaft kleinen, minuziös gemalten Kabinettbildern der holländischen Kleinmeister. Damals war der Besucher mit bewegten alttestamentarischen Szenen und zeitentrückten Mythologien konfrontiert – nun wird er

unvermittelt in den holländischen Alltag und das rege Tun und Treiben aller Berufs- und Gesellschaftsklassen einbezogen. Nicht mehr Sublimierung und Vergöttlichung, sondern absolute Wirklichkeitstreue, Lebensnähe und ein hochentwickelter Sinn für die taktile Erfahrbarkeit der materiellen Welt waren von den protestantisch mittelständischen Mäzenen Hollands gefragt.

Es ist kein Zufall, dass die Blütezeit holländischer Genremalerei zeitlich mit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Niederlande in den 1640er Jahren und dem Aufstieg Hollands zur führenden See- und Kolonialmacht Europas zusammenfällt. Denn gerade dieses Sittenbild, das sich auf die ausschnitthafte Schilderung des häuslichen Alltags und die Darstellung des Typischen spezialisiert, vermochte das wachsende nationale Bewusstsein und die sozialen Bestrebungen des jungen demokratischen Volkes besonders gut auszudrücken. Die hohe Qualität holländischer Genrebilder und ihre erstaunliche Beliebtheit beim Kleinbürgertum – einem normalerweise wenig kunstbegeisterten Stand – fiel im 17. Jahrhundert manchem Reisenden auf; so etwa dem Engländer Peter Mundy, der in seinem Reisebericht mit Staunen von der Gewohnheit der Holländer spricht, «ihre Häuser und vor allem die der Strasse zugekehrten Räume mit kostbaren Bildern zu schmükken. ... Metzger und Bäcker, Hufschmiede und Schuhmacher haben gewöhnlich irgendein schönes Gemälde bei ihrer Werkbank oder über dem Ladentisch hängen.» Es ist auch bezeichnend, dass zum Beispiel der Maler Ostade in seiner Bildfolge zur «Allegorie der Fünf Sinne» unter dem Titel «Tastsinn» einen beleibten holländischen Bürger darstellt, der offensichtlich in der Hosentasche nach Geld greift. In einem Land, das in der Folge der Reformation die Sakralkunst aus den Kirchen verbannte und die Künstler zur Darstellung weltlicher Themen anhielt, wurden die traditionellen Bildinhalte der Malerei konsequent säkularisiert und verbürgerlicht. Doch gleichzeitig ist die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts keineswegs nur an materiellen Belangen und an der vordergründigen Wirklichkeit interessiert. Es geht vielmehr um eine intensive und neuartig systematische Wirklichkeitserkundung. Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehören Vermeers meisterhafte atmosphärische Durchdringung des Innenraums, De Hoochs raffinierte raumperspektivische Experimente, die kühle Virtuosität der Leidener «Feinmaler» einerseits, die menschliche Wärme und reiche Symbolik der Bildsprache von Ostade und Steen andererseits.

Bei eingehender Befassung mit diesen Werken werden die Anspielungen auf einen tieferen Sinngehalt immer offenkundiger. Denn obwohl die Sakralkunst als solche verschwunden war, überlebten die alten christlichen und allegorischen Motivkreise und gingen in vielen dieser Gemälde eine ebenso geschickte wie diskrete Verbindung mit der unmittelbar erlebbaren Wirklichkeit des holländischen Alltags ein. Das mittelalterliche Vanitas-Thema der Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen taucht zum Beispiel bei Vermeer im Gewand der streng realistischen, häuslich-intimen Szene der «Perlenwägerin» wieder auf. Allegorien der Tugenden und Todsünden, ererbt aus den malerischen Traditionen des 16. Jahrhunderts, verbergen sich hinter den lebensnahen Tischgesellschaften und Küchenszenen von Buytewech, Steen, Dou und Maes oder hinter den frech karikierenden Trinker- und Raucherporträts von Brouwer.

Auch an biblischer Thematik fehlt es nicht, auch wenn diese auf typisch holländische Weise in drastisch säkularisierter Form erscheint. Van Honthorst zum Beispiel verwandelt die Geschichte vom verlorenen Sohn in der Schenke in eine zeitgenössische holländische Bordellszene, die allerdings bürgerlich diskret als «Das Konzert» betitelt ist. In diesem, wie in vielen anderen Werken der Ausstellung, ist der Einfluss Caravaggios übrigens deutlich spürbar. Hier wird uns klar, wie massgebend dieser robust wirklichkeitsnahe Maler, dessen Einfluss Holland vor allem durch die Utrechter «Caravaggisten» erreichte, für die frühe Entwicklung holländischer Genremalerei gewesen sein muss. Die Ausstellung enthält eine beträchtliche Anzahl wichtiger Werke von Pionieren wie Baburen, Brouwer, Buytewech, Frans Hals, Ter Brugghen und van Honthorst. Der Hauptakzent jedoch liegt auf jener Zeit zwischen 1740 bis 1770, als die Genremalerei, zur hochbeliebten Nationalkunst gereift, ihren Höhepunkt erreichte. Auf kleinstem geographischem Raum lassen sich trotz gegenseitiger Beeinflussungen drei Hauptkunstzentren unterscheiden. Da haben wir einerseits die südlichen Provinzen mit ihrem kulturellen Erbe flämischer Bewegtheit und Vielfigurigkeit und dem nachhaltigen Einfluss katholisch-südländischer Bildwelt. Daneben behauptete sich das streng protestantische Haarlem mit seiner auf objektive Naturbeobachtung gegründeten naturalistischen Maltradition. Als eine Art Katalysator wirkte das weltoffene Amsterdam, damals die zweitgrösste Stadt der westlichen Welt, das sich besonders nach Rembrandts Ankunft im Jahre 1631 zu einem regen Nährboden künstlerischer Talente entwickelte.

Die Nachfrage nach qualitätvollen Genrebildern und der Zustrom fleissiger Maler war in diesen Kunstzentren so überwältigend, dass sich in Holland schon sehr früh eine richtiggehende Sammlerkunst entwickelte. Eine Nebenerscheinung dieser hochkommerziellen Kunst war die wachsende Tendenz zum Spezialistentum, denn nur so konnten sich einzelne Künstler aus der grossen Masse vortrefflicher Maler hervortun. Gerard Dous miniaturhaft gemalte Fensterszenen, Ter Borchs meisterhafte Wiedergabe malerischer Oberflächenwerte und De Hoochs raffinierte Lichtführung sind bewundernswerte Spitzenleistungen – gleichzeitig birgt diese etwas beengende Spezialistenkunst manchmal bereits die Anzeichen einer gewissen Verflachung und Unpersönlichkeit, welche schliesslich zu ihrem Niedergang führten.

Charlotte Haenlein



Galerien
und
Auktions-
häuser

Engeler



BARTH

Seit 1891 Uhren und Juwelen

Barth AG
Bahnhofstrasse 94
CH-8001 Zürich
Telefon 01/221 28 66

Das wiedergefundene Werk

In Florenz ist gegenwärtig eine Ausstellung zu sehen, in deren kuriosem Mischmasch ohne Hintergrundinformationen kein Zusammenhang auszumachen ist: Es sind alles Werke ausgestellt, die während des Zweiten Weltkrieges in Italien gestohlen oder nach Deutschland verkauft worden waren und vom «Jäger» Rodolfo Siviero wiederentdeckt und nach Italien zurückgeführt wurden.

Das Vorwort im Katalog der Ausstellung «Das wiedergefundene Werk», die bis zum 30. Oktober im Palazzo Vecchio in Florenz geöffnet ist, könnte von Hitchcock stammen, so aufregend und verschlüsselt wird hier von der Jagd nach verlorenen Schätzen berichtet. Die Ausstellung zeigt mit ihren 140 Werken ein Sammelsurium der Kunst von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Sie alle wurden illegal aus Italien exportiert und von Rodolfo Siviero – Minister ohne Portefeuille – in jahrzehntelanger Detektivarbeit aufgespürt und zurückgebracht.
Ihm ist die Schau gewidmet, die ihren Besuchern nicht nur Kunstfreuden verspricht. Sie verlangt – besonders von ihren deutschen Betrachtern –, sich grundsätzliche Gedanken über das gestern wie heute gefährdete Schicksal von Kunstwerken zu machen, das heisst über den unersetzlichsten Besitz jeder Nation. Denn das Gros der hier vorgestellten Bilder und Skulpturen wurde zur Zeit der Achsenfreundschaft oft mit der Beihilfe italienischer Spekulanten an Hitler und Göring verkauft und nach dem Bruch der Freundschaft im Jahr 1943 «offiziell» konfisziert und nach Deutschland verschleppt.
Die Ausstellung, die der beste Dank für den im vorigen Jahr verstorbenen Siviero gewesen wäre, kommt nicht von ungefähr zu spät. Denn dieser unbeirrbar im Namen des Rechts und der Moral agierende Mann war nicht nur denjenigen Ländern unbequem, in denen er nach Verlorenem forschte; auch die eigene Regierung warf ihm ständig vor, er schädige die internationalen Beziehungen und die neugeknüpfte Freundschaft mit der Bundesrepublik. Bundespräsident Heuss und Kanzler Adenauer waren die ersten, die Sivieros Arbeit anerkannten und als wichtig für einen sauberen Neuanfang der Beziehungen unterstützten. Denn sie wussten, dass Hitler noch im Januar 1945 angeordnet hatte, dass alle in den ehemals besetzten Ländern requirierten Kunstschätze deutschen Museen zugeteilt würden. Selbst nach dem 1953 von de Gasperi und Adenauer unterzeichneten Vertrag, der die Rückgabe aller aus Italien verschleppten Werke und die Rückerstattung aller deutschen Kulturinstitute in Italien an die Bundesrepublik besiegelte, stiess Rodolfo Siviero auf Hindernisse und juristische Probleme, besonders mit den weiland zwar bezahlten, aber illegal exportierten Kunstwerken – allen voran das kostbarste Stück der «Beute», der Diskuswerfer, den der römische Prinz Lancelotti auf Mussolinis Geheiss an Hitler verkaufte und der im Nazireich als Symbol eines arischen Athleten geliebt und gefeiert wurde.



Masolino (1383–1440): Madonna dell'Umiltà

Unter jedem der «wiedergefundenen Werke» im 3. Stock des Palazzo Vecchio steht sein Schicksal verzeichnet: wo und wann und in wessen Auftrag es fortgeschleppt wurde und wo man es wiedergefunden hat. Oft klingt das wie ein Kriminalroman, besonders bei einem Tafelbild des Masaccio und einem kleinen Memling-Porträt, die schon vor Jahren wiederentdeckt, deshalb in Florenz ausgestellt, dort zum zweitenmal gestohlen, nach Deutschland gebracht und von Siviero wieder aufgespürt wurden. Schon bald erkennt man den Geschmack der «Erwerber». Die «Gruppe Hitler» besteht hauptsächlich aus repräsentativen Geschichtsgemälden, die er für das geplante Reichsmuseum in Linz bestimmt hatte. Und auch die «Görings» sind leicht zu erkennen. Mit Blick für malerische Qualität und möglichst unverhüllte Frauenschönheit wählte er mythologische Themen der grossen Renaissancemaler.
Dass auch andere Nationen sich ohne die Ausrede der «Kriegsbeute» illegal an italienischen Kunstwerken bereicherten und dass Siviero sie ebenso unerschütterlich aufspürte und heimbrachte, ist ein schlechter Trost. Man erwägt in Florenz, das «wiedergefundene Werk» zum Museum zu machen. Das hätte wohl nur dann Sinn, wenn das heterogene Sammelsurium zum Denkmal für Recht und Moral würde. Natürlich würde der kuriose Anhang der Ausstellung nicht dazugehören: 20 Aquarelle Hitlers aus den Jahren 1910–1914, die Rodolfo Siviero von der Witwe Martin Bormanns erhielt. Die fast morbide «Attraktion» dieser Stadtansichten von Wien und München, in akkuratem Postkartenstil gemalt, hat ihren Grund. Wer dächte nicht vor ihnen, was der Welt erspart geblieben wäre, wenn die Professoren der Wiener Kunstakademie den Adolf Hitler aus Braunau aufgenommen hätten!

Monika von Zitzewitz

du-Leser werben du-Leser

An dieser Stelle möchten wir uns einmal ganz herzlich für Ihre Treue zu du bedanken. Ihr Interesse an unserer Kunstzeitschrift ist für unsere Redaktion immer wieder Ansporn, das du noch schöner und abwechslungsreicher zu gestalten.

Wir können uns nun vorstellen, dass zu Ihrem Bekanntenkreis auch begeisterte Kunstfreunde zählen, die an einem du-Abonnement ebenso grosse Freude hätten wie Sie. Eine Empfehlung von Ihnen zählt sicher viel mehr als irgendein Werbeprospekt.

Selbstverständlich möchten wir Sie für Ihre Mühe belohnen. Wenn Sie uns einen neuen Abonnenten vermitteln, so können Sie aus diesen beiden Prämien wählen:

- **Swiss Art Guide,** ein unentbehrliches Nachschlagewerk für Kunstfreunde, Kunstliebhaber, Kunstsammler, über 420 Seiten.
- **Adressbuch «Unforgettable People»,** ein wunderschönes Buch mit 42 ganzseitigen Abbildungen. Beschreibung in Englisch.

Abonnements-Bestellung

Wenn Sie freundlicherweise einen oder mehrere Abonnenten geworben haben, dann benützen Sie bitte die Leserdienstkarte dieses Heftes.

Notieren Sie den (oder die) Namen des (oder der) Neuabonnenten, die gewünschte(n) Prämie(n) und Ihre eigene Adresse, damit wir Ihnen das wohlverdiente Geschenk schicken können.

du

Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

Zwei attraktive Prämien zur Wahl



Teilnahmebedingungen:

Als Neuabonnent gilt nur, wer in den letzten 12 Monaten nicht Abonnent von du war oder nicht durch ein Geschenkabonnement du-Leser wurde. Die Auslieferung der Ihnen zustehenden Prämie(n) erfolgt sofort nach Bezahlung des (oder der) vermittelten Abonnements.

du-Verlag, Conzett + Huber AG, Postfach,

SIEMENS-ALBIS
AKTIENGESELLSCHAFT

Zusammenarbeit zählt. Beispiel: du

Schon mit der ersten Nummer des «du» vor über vierzig Jahren hatten die Druckereibetriebe Conzett + Huber AG internationale Massstäbe für Kunst- und Kulturzeitschriften gesetzt, die heute noch gültig sind: Druck und Farbreproduktion müssen dem Niveau des Inhalts in jeder Hinsicht gerecht werden. Seit jeher haben die Spezialisten von Conzett + Huber Spitzentechnik eingesetzt, um Spitzenresultate zu erzielen. Heute sind es unter anderem elektronische HELL-Scanner für Farbreproduktion, die auf den Prinzipien der elektronischen Bildzerlegung und der materielosen Bildspeicherung beruhen. Sie tragen dazu bei, dass so anspruchsvolle Publikationen wie «du» im harten Konkurrenzkampf bestehen können.

System-Lösungen, die Bestand haben, sind bei Siemens-Albis das Resultat des Zusammenwirkens von Technikern verschiedener Richtungen in enger Zusammenarbeit mit Fachleuten des Auftraggebers – wie das Beispiel «du» zeigt.



Siemens-Albis ist der führende Lieferant der schweizerischen graphischen Industrie auf dem Gebiet der elektronischen Reprotechnik – zum breiten Angebot gehören neben Lichtsatz-Anlagen auch Siemens-Computer-Systeme. Wie für «du» hat Siemens-Albis auch ein passendes System für Sie!

Schreiben Sie uns oder rufen Sie uns an. Wir sagen Ihnen gerne, was wir für Sie tun können. Zusammenarbeit zählt.

Siemens-Albis Aktiengesellschaft
Vertrieb Daten- und Informationssysteme
Freilagerstrasse 28, 8047 Zürich
Telefon 01 - 495 31 11

☐ Senden Sie uns Ihre Informationsschriften
☐ Vereinbaren Sie ein unverbindliches Informationsgespräch

Firma
Name
Position
Strasse
PLZ / Ort

DU

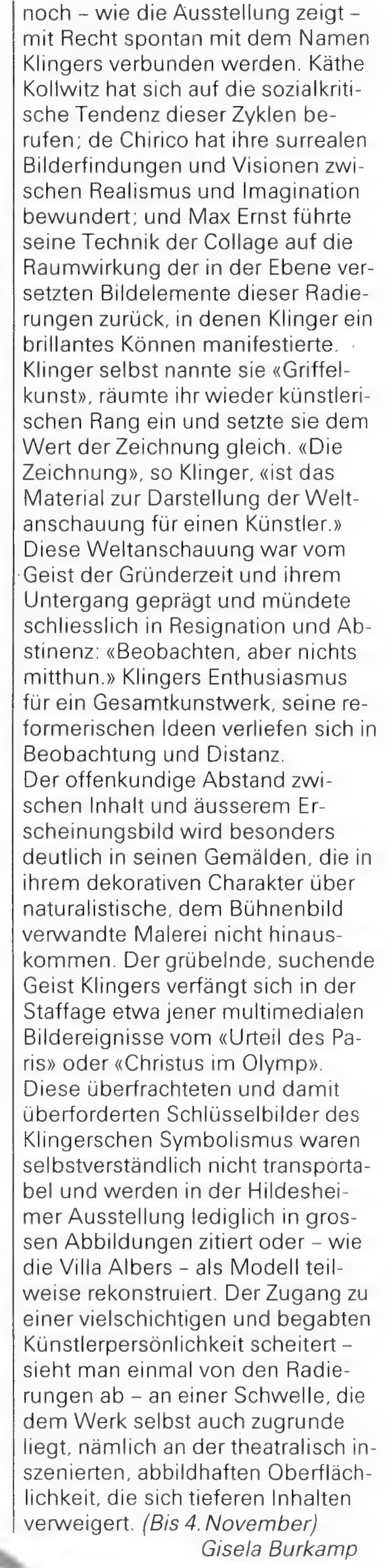
Zukunftsichernde Siemens-Computer

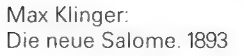
Klingers Wege zum Gesamtkunstwerk

Der Zusammenschluss der Künste in einem triumphalen, alle Gegensätze überwindenden Gesamtkunstwerk fand in Max Klinger einen leidenschaftlichen Verfechter. Ganz im wagnerischen Sinne rang er um die Synthese der aufgesplitterten, bildnerischen Schaffensbereiche. «Raumkunst» nannte er sein Konzept, das er in der Vestibülausstellung der Villa Albers in Berlin am weitesten vorantrieb. Das Hildesheimer Roemer- und Pelizaeus-Museum – sonst eher eine Heimstatt für «Götter und Pharaonen» – ist mit dem Anspruch angetreten, erstmals in der Bundesrepublik Deutschland Klingers «Wege zum Gesamtkunstwerk» retrospektiv in den verschiedensten Facetten und Einflüssen abzuschreiten.

Max Klinger, der 1920 in Grossjena starb, wurde 1857 in Leipzig geboren, wo sich heute im dortigen Museum für bildende Künste ein Zentrum der Klinger-Forschung etabliert hat. «Die neue Salome» und auch die «Kassandra», bezeichnende Beispiele von Klingers Bildhauerkunst, traten von dort ihre Reise an. Diese beiden Werke sind nicht so sehr Synthesen der künstlerischen Disziplinen als der vielfältigsten Materialien, die, verbunden mit einer aufreizenden Farbigkeit, um die Jahrhundertwende revolutionär gewirkt haben. Aus mehreren Marmorgesteinen geschaffen, erweitert um Bronze, Muscheln und den ganz nach antikischem Vorbild eingelassenen, hypnotischen Bernsteinaugen, behaupten sie sich, in unnahbarer Sockeldistanz, als die steingewordenen Symbole eines Themenkreises, der Klinger vorrangig bewegt hat: die Frau, die Liebe und damit verbunden der Tod.
Denn eine glückliche Synthese der Geschlechter wollte sich in Klingers nihilistisches, von Schopenhauer beeinflusstes Weltbild nicht fügen. Und in diesem Zusammenhang muss man endlich und vor allem die meisterhaften Radierungen Klingers nennen, die Zyklen «Eine Liebe», «Fund eines Handschuhs» oder «Ein Leben», die auch heute noch – wie die Ausstellung zeigt – mit Recht spontan mit dem Namen Klingers verbunden werden. Käthe Kollwitz hat sich auf die sozialkritische Tendenz dieser Zyklen berufen; de Chirico hat ihre surrealen Bilderfindungen und Visionen zwischen Realismus und Imagination bewundert; und Max Ernst führte seine Technik der Collage auf die Raumwirkung der in der Ebene versetzten Bildelemente dieser Radierungen zurück, in denen Klinger ein brillantes Können manifestierte.
Klinger selbst nannte sie «Griffelkunst», räumte ihr wieder künstlerischen Rang ein und setzte sie dem Wert der Zeichnung gleich. «Die Zeichnung», so Klinger, «ist das Material zur Darstellung der Weltanschauung für einen Künstler.» Diese Weltanschauung war vom Geist der Gründerzeit und ihrem Untergang geprägt und mündete schliesslich in Resignation und Abstinenz: «Beobachten, aber nichts mitthun.» Klingers Enthusiasmus für ein Gesamtkunstwerk, seine reformerischen Ideen verliefen sich in Beobachtung und Distanz.
Der offenkundige Abstand zwischen Inhalt und äusserem Erscheinungsbild wird besonders deutlich in seinen Gemälden, die in ihrem dekorativen Charakter über naturalistische, dem Bühnenbild verwandte Malerei nicht hinauskommen. Der grübelnde, suchende Geist Klingers verfängt sich in der Staffage etwa jener multimedialen Bildereignisse vom «Urteil des Paris» oder «Christus im Olymp».
Diese überfrachteten und damit überforderten Schlüsselbilder des Klingerschen Symbolismus waren selbstverständlich nicht transportabel und werden in der Hildesheimer Ausstellung lediglich in grossen Abbildungen zitiert oder – wie die Villa Albers – als Modell teilweise rekonstruiert. Der Zugang zu einer vielschichtigen und begabten Künstlerpersönlichkeit scheitert – sieht man einmal von den Radierungen ab – an einer Schwelle, die dem Werk selbst auch zugrunde liegt, nämlich an der theatralisch inszenierten, abbildhaften Oberflächlichkeit, die sich tieferen Inhalten verweigert. *(Bis 4. November)*

Gisela Burkamp





Max Klinger:
Die neue Salome. 1893


«Du, ich habe oft an Dich gedacht»
Mit
Lindt Kirschstengeli
zeigen Sie einem
lieben Menschen auf
die feinste Art, dass
Sie ihn mögen und oft
an ihn denken.
Lindt Kirschstengeli
sind aus feiner, zart-
gepuderter Chocolade,
gefüllt mit edlem
Kirsch.
Ein vollendeter
Genuss.
Lindt Kirschstengeli
Nur die echten
sind die rechten.
SILVA
Lindt
DIE FEINE ART FREUDE ZU BEREITEN



Richard Wentworth: Toy 1983

Brief aus London

London im Sommer ist – darf man es sagen? – frivol. Es verschreibt sich den Touristen und mit ihnen den leichteren Kunstgenüssen, vor allem der Musik, dem Strassen- und experimentellen Theater, dem Nottinghill-Karneval mit Steelbands und karibischer Lebensfreude, dem ausgezeichneten Jazzfestival von Capital Radio und natürlich einem enormen Angebot «guter» Musik.
Die allabendlichen Promenadenkonzerte in der Alberthall, liebevoll *Proms* genannt, hatten nationalen Überton. Zur Aufführung gelangten die Werke zeitgenössischer englischer Komponisten: Vaughan Williams, Elgar, Walton, Holst und Sir Michael Tippett, dessen «The Mask of Time» die erste europäische Aufführung erlebte. Robert Saxtons «Concerto für Orchestra» wurde mit viel Anerkennung uraufgeführt. Daneben waren die «sicheren» Erfolge von Mozart bis Bartók zu sehen; und alle Konzerte standen unter der Leitung bekannter Dirigenten. Mit Odaline de la Martinez hat erstmals eine Frau ein ganzes Promkonzert geleitet! Der bis jetzt einzige Misston in diesem musikalischen Grossunternehmen kam aus den Reihen der am Billettschalter geduldig Schlange-Stehenden. Ganz unenglisches Vordrängen hat zu bissigen Briefen an die «Times» geführt.
Weit weniger ernsthaft und vor allem mit einem Auge auf Dollarkunden gerichtet wurde in den Musicals «42nd Street» und in «On your Toes» schwungvoll gesteppt, aber leider eher stimmlos gesungen. Mit gutem Willen fanden sich auch hier Höhepunkte: Makarova in «On your Toes» machte viel aus ihren langen Beinen und dem russischen Akzent! Oldtimers wie *Cats, Evita, West Side Story* und *Guys and Dolls* offerieren noch immer einiges für Aug' und Ohr' und überbrücken Sprachprobleme des ausländischen Babel. Nur Marcel Marceau schien, sprachlos, auf Unverständnis bei einigen Kritikern zu stossen.
Auch die visuelle Kunst hatte ihr «alle Jahre wieder» in Form von Sommerausstellungen. Allen voran natürlich die Riesenschau in der Royal Academy, wo über tausend Objekte den Kunstfreudigen verwirrten. Selektiver war die «Summer Show» bei Anthony d'Offray mit Werken von Beuys, Clemente, Gilbert & George, Kiefer und Long. Blond Fine Art offerierte Malerei und Skulptur in seiner «Summer Exhibition», während Fischer Fine Art unter gleicher Überschrift Werke figurativer Künstler, unter anderen Alex Colville, John Hubbard, Leon Kossoff und Michael Sandle, zeigte.
Die Ausstellung in der Serpentine Gallery war vor allem vom Standpunkt des Steuerzahlers aus interessant. Mit dessen Geld kaufen das «British Council» und das «Arts Council» Kunst. Doch nicht alles, was viel kostet, ist Kunst, meinten Kritiker aus der Politik und spielten auf den Unsinn, genannt «Toy 1983», an. Richard Wentworth schuf mit seinem galvanisierten Waschzuber, dem eingelöteten Stahlblatt und der darin «schwimmenden» leeren Sardinenbüchse – ihr Deckel ist fein säuberlich zurückgerollt – ein Werk mit Beigeschmack: dem des Versenkens der «Belgrano» im Falkland-Krieg. 600 Pfund für diese Art Humor sei überbezahlt, fanden die Kritiker.
Als einzige grosse Ausstellung hat im Victoria and Albert Museum «Rococo, Art and Design in Hogarth's England» seit dem Frühjahr überlebt. Als Stilform dem Frivolen nicht abhold, beeindruckten, auch bei wiederholten Besuchen, die Silberarbeiten von Paul de Lamerie, der Charme des Chelsea-Porzellans und des so englischen Chippendale.
Architektur in London gibt immer Grund zu hitzigen Diskussionen, sei es die Neugestaltung des Piccadilly Circus, diejenige der Annex des National-Museums, die des ehemaligen Billingsgate-Fischmarktes oder der alten Werften der Southbank. Weit über diesen Quengeleien steht die Ausstellung «Sir Christopher Wren 1632–1723» in der Whitechapel Art Gallery. Wren, zu dessen 350. Geburtstag diese vorzügliche Ausstellung organisiert wurde, verdient, als wahrscheinlich berühmtester Architekt Englands, besondere Beachtung.

Monic Amstad

Stilsicher.

Florenz. Stadt der Mode. Und Stadt der Unvergänglichkeit. Geprägt durch die Geschichte. Und durch ihren unvergleichlichen Stil. Aus dem Geiste dieser Stadt stammt die Modellreihe "Rado Florence". Hinter dem klassisch-modernen Styling steckt eine revolutionäre Konstruktion, die das herkömmliche, recht schwere Metallgehäuse überflüssig macht. Dennoch ist diese Uhr wasserdicht. Sie verfügt über ein hochpräzises Quartzuhrwerk und ein kratzfestes Saphirglas. Rado Florence. Ausdruck von Persönlichkeit und Stil.

RADO
FLORENCE



Sommerakademie Salzburg

Jedes Jahr, seit der Gründung durch Oskar Kokoschka im Jahre 1953, findet in Salzburg eine Sommerakademie für bildende Künste statt. Helga Köcher beobachtete dieses Jahr die unterschiedlichen Stile und Methoden der lehrenden Künstler und berichtet über Entstehung, Organisation und Ziele dieser «Schule des Sehens».

Salzburg – das bedeutet Mozart, Festspiele, Harmonie der Töne, aber auch ein Fest der Augen. Es gibt Orte, an denen sich Schönheit mehr zentriert als anderswo. Salzburg ist ein solcher. «Diese Stadt zähle ich zu den drei schönsten der Welt!» soll Alexander von Humboldt ausgerufen haben, als er von der Festung Hohensalzburg auf die Stadt blickte. Dieser historische Boden der fürsterzbischöflichen Burg war es auch, auf dem Oskar Kokoschka im Jahr 1953 zusammen mit seinem Freund, dem Kunsthändler Friedrich Welz, eine Sommerakademie für bildende Künste gründete. Die «Schule des Sehens», wie er sie nannte, hatte für ihn humanistische Dimensionen. Er betrachtete sie als Ort, an dem der Geist Gestalt gewinnen konnte. Mensch zu sein, als Mensch zu denken und zu leben, das war für ihn eine Frage der Fähigkeit zu sehen, Erlebnisse zu haben. Dazu wollte er seine Schüler erziehen. Mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit versuchte er, die Schwellenangst zu durchbrechen und die Augen der Schüler für den Zauber der Wirklichkeit zu öffnen. Die suggestive Ausstrahlung seines unakademischen Unterrichts liess keine Ferienschule, keinen Hobbybetrieb zu. Er entfachte bei seinen Schülern Begeisterung für die Malerei und prägte sie auf eine hohe Intensität des Schauens hin. Als er sich 1963 von seiner Schule verabschiedete, blieb eine grosse Lücke. Es hatte zwar unter seiner Ägide auch Klassen für Bildhauer, geleitet von Giacomo Manzù und Ewald Matare, und für Architekten, besetzt mit Hans Hoffmann und dann mit Konrad Wachsmann, gegeben – die Aura der Schule aber war an Kokoschka gebunden. Und an die Kunstrichtung des Figurativen. Da man in dieser keinen adäquaten Nachfolger finden konnte, machte man aus der Not eine Tugend und proklamierte die «Gleichberechtigung des Ungleichwertigen». Mit Emilio Vedova zog die Abstrakte auf der Festung ein. Daneben unterrichteten 1963 bis 1980 die Maler Max Pfeiffer-Watenphul, Corneille, Zao Wou-Ki, Rudolf Szyskowitz, die Bildhauer Heinrich Kirchner, Joannis Avramides, Wander Bertoni, Francesco Somaiani und prominente Architekten wie Jacob B. Bakema, Frei Otto, Georges Candilis und Pierre Vago. Zur Lithographieklasse, die Werner Otte von seinem Lehrer Slavi Soucek übernahm, kam eine Radierklasse, in der Kurt Moldovan Unvergessliches leistete.
Goldschmiedekunst wurde ins Programm aufgenommen, Photographie, Schrift, eine allgemeine Grundklasse «Bildnerisches Gestalten» mit Claus Pack, Wandmalerei, Bühnenbild und – zum Ambiente des Festspielsommers passend – eine dramatische Werkstatt, der Oscar Fritz Schuh nach Karl Maria Grimme seinen Stempel aufprägte. Immer wieder gab es Höhepunkte. Aber letzten Endes drohten die Bemühungen ohne einen starken Koordinator zu zerflattern. 1981 wurde im Zuge einer Neuorganisation Wieland Schmied als solcher berufen. Ihn reizte es, auf diesem traditionellen Boden Neues zu machen.
Von seiner Arbeit in der Kestner-Gesellschaft, der Berliner Nationalgalerie, an der Documenta und dem DAAD brachte er fundierte Erfahrungen im Kunstmanagement und Freundschaften mit markanten Künstlern mit. Ideal denkt er sich für die Sommerakademie ein Reservoir von etwa 50 Künstlern, die sich für diese Arbeit interessieren und in gewisser Rotation als Lehrer zur Verfügung stehen. Der Verwirklichung dieser Vorstellung nähert er sich rasch durch seine Fähigkeit, unterschiedliche Persönlichkeiten zu einem funktionierenden Team zu formen – mit allen sich daraus ergebenden schöpferischen Konflikten.
Er holte unter anderen Mario Merz, Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Gerhard Rühm, Josef Mikl, Ernst Fuchs, Eduardo Paolozzi, Markus Lüpertz, Daniel Spoerri, Wilhelm Holzbauer, Raimund Abraham, Vittorio M. Lampugnani, Gustav Peichl, Erich Lessing, Robert Jungk an die Sommerakademie und heuer Allan Kaprow, Per Kirkeby, Werner Tübke, Wolf Vostell... Für Wieland Schmied ist die Schule ein sich in einem fortwäh-



Schauplatz der Sommerakademie: Die Festung Hohensalzburg



Havana-Tabakpflanzer sind Gärtner des guten Geschmacks.
Kurt Kung
Damit die volle Kraft der Tabakpflanze in die Blätter spriesst, werden die jungen Blütentriebe sorgsam abgeknipst. (Foto: Cubatabaco)
Erleben Sie das einzigartige Aroma einer echten Havana-Cigarre.
Kuba nimmt für das Wachstum des Tabaks durch sein feuchtwarmes Klima und den lockeren, humusreichen Boden eine Sonderstellung ein, die einmalig ist.
Kubanische Qualitätstabake sind von Natur aus so makellos und zart, dass sie nur von Meistern ihres Fachs zu kunstvoll gefertigten Cigarren gerollt werden können, in denen sich das typische Bouquet voll entfaltet. Auch leben und reifen sie bei richtiger Lagerung weiter, ähnlich wie edle Weine. Dass sie deshalb meist etwas teurer sind, ist verständlich.
Quintero-Cigarren aber machen da eine angenehme Ausnahme. Sie sind trotz ihres unverkennbar aromatisch feinen Havana-Geschmacks günstig im Preis.
Die Panetela aus dem reichhaltigen Sortiment von Quintero ist eine Vollblut-Havana. Trotzdem ist sie schon für einen Franken sechzig zu haben.
QUINTERO
Die echte, feine Havana für jeden Tag.
Importeur: Säuberli AG, 4002 Basel

renden Erfahrungsprozess entwickelndes Phänomen, das Jahr für Jahr neue Perspektiven gewinnt. Den Bedingungen eines fünfwöchigen Intensivkurses in engen mittelalterlichen Räumlichkeiten entspricht die Konzentration auf die klassischen Kunstdisziplinen. Komplizierte teure technische Apparate hält er für dem Rahmen nicht angemessen. Die einzigartige Schönheit der Stadt erkennt er als besondere Herausforderung. Eine Herausforderung, die diesen Sommer 500 Studenten aus 26 Ländern aufnahmen. Die Professoren der 20 Klassen kamen aus sieben Ländern.

Ein Lokalaugenschein in der Sommerakademie gleicht dem Eintauchen in ein Energiefeld besonderer Art. Salzburg, Sommer auf der Festung – das ist existentieller Ernst, das ist Heraussteigen aus den Klischees, Sich-auf-den-Weg-Machen, Brücken-hinter-sich-Abbrechen und neues Beginnen.

Nach dem alten Meisterschulprinzip haben die Schüler bei der Anmeldung ihren Lehrer zu wählen und sind ihm dann einen Monat lang ausgeliefert – und er ihnen. Studenten, die auf einen Lehrer an einer Akademie «eingeschossen sind» und ihrem Weg noch diesen und jenen Akzent geben wollen – ein bisschen Tübke, Vostell oder Kirkeby –, sehen sich vor einem Abgrund stehen, können nicht mehr absehen, wohin ihr Weg sie führt. Hobby-Maler, Hausfrauen, die aus dem Bedürfnis nach Selbsttätigkeit und Kreativität nur ein Türchen zur Freiheit aufmachen wollten, stellen fest, dass sie eine Lawine losgetreten haben. Künstler, die sich für Profis hielten, erfahren sich neu auf sich selbst zurückgeworfen.

Aber auch der lehrende Künstler gerät in ein Spannungsfeld. Seine Künstlerexistenz kollidiert mit seiner Lehrerpersönlichkeit – mehr als bei der Tätigkeit an einer Akademie, weil er durch das unterschiedliche Spektrum seiner Schüler, die Kürze und die daraus folgende Intensität, ohne Möglichkeit, sich hinter einem Kontinuum zu verstekken, stärker gefordert ist.

Zu Konfrontationen zwischen den

Wann nehmen Sie Ihren Erfolg in die Hand?



einzelnen Professoren kommt es kaum, da jeder mit seiner eigenen Klasse enorm viel zu tun hat. Die Schüler fragen, setzen sich auseinander, nehmen Mass, sind versucht, ihre Wahl einer Revision zu unterziehen.
Jeder Lehrer hat seinen eigenen Stil, jeder hat seine eigene Methode: *Kirkeby* etwa will seine Schüler so lange verunsichern, bis sie sich selbst finden. Dazu scheut er auch harte Bandagen nicht. Wenn er den Eindruck hat, dass einer sich festfährt, malt er in das Bild hinein – gelegentlich sogar Mickey-Mäuse –, um Widerstand zu erzeugen und die schöpferischen Kräfte zu organisieren. Wer sich entschieden hat, Künstler zu werden, muss Belastungen aushalten, findet Kirkeby. Kunst, das ist für ihn ein Weg, der den Menschen offenlegt. Er verlangt von seinen Schülern, sich nicht mit raschen, billigen Resultaten zufriedenzugeben, sondern bei einem Bild zu bleiben, viele Schichten übereinanderzulegen, ein Thema ernst zu nehmen. Zuerst, sagt er, hat man einen Anlass zu malen, noch kein Motiv. Das Motiv, das bildet sich erst später heraus. Man findet es und kann daran arbeiten.
Stephan von Huene, der auf lange Lehrerfahrung in Kalifornien zurückblickt – Leute wie David Salle und Eric Fischl gingen aus seiner Kunstschule hervor –, unterrichtet Kunst, weil nur sie Menschen die Chance gibt, ihre Lebensumstände zu verändern, autonom zu werden. Er weiss, dass man dabei sehr behutsam vorgehen muss, weil Kunst explosiv ist. Aber er ist der Auffassung, dass sehr viele das Potential haben, Künstler zu sein. Anhand einfacher Experimente lehrt von Huene seine Schüler, mit anderen Augen zu sehen, Prozesse neu zu erfahren und zu bewerten, und setzt damit Kokoschkas Intention am geradlinigsten fort. Ein visuelles graphisches Anfangserlebnis dient als Modell für dimensionale Kategorien, die nach und nach in vielen Bereichen aufgespürt werden. Von Huene schafft um sich eine Arbeitsatmosphäre von äusserster Konzentration.
Das gleiche gilt für den DDR-Künstler *Werner Tübke,* wenngleich dieser ganz anders vorgeht: An kunsthistorischen Vorbildern – vor allem aus der Renaissance und dem Manierismus – will er in engster Tuchfühlung mit der Natur Vorgänge veranschaulichen. Alles ist für ihn ein zu Zeichnendes – die Prozesse draussen in der Umwelt, der Erkenntnisprozess und auch der Prozess des Zeichnens selbst. Höchste Lust am Abzeichnen von Gegenständen setzt er voraus.
Wolf Vostell will vom Zeichnen zum Ereignis kommen.Er verwendet dazu einen ausgeklügelten «Fahrplan» mit Tages- und Wochenrhythmus, in dem Diskussionen, Feste, Video, Aktzeichnen, freies Zeichnen und Landschaftszeichnen

ihren fixen Platz haben. Die Atmosphäre ist besonders dicht bei ihm. Arbeitsmittel sind neben zwei Modellen ein Monitor, Scheinwerfer und viele Tonbänder. An Streichquartettmusik lässt er die Gegenläufigkeit von Bewegungen herausarbeiten. Von Botticellis Zeichnungen zu Dantes «Inferno» wird über neue Ideen schliesslich ein Happening entwickelt und zum Abschluss eine Ausstellung organisiert.
Sein berühmter Kollege *Allan Kaprow* macht die Studenten seiner Performance-Klasse mit einer untheatralischen, nicht-künstlichen Kunst vertraut, die die Integration ihrer selbst mit der Welt anpeilt.
Am Anfang steht das Gespräch. Es folgen Übungen allein, zu zweit, in Gruppen, in einem Park, auf der Strasse, im Wald, in einer Toilette, im Klassenzimmer, um ein Gefühl für bestimmte Zusammenhänge zu bekommen. Als nächstes machen die Studenten ihre eigenen Stücke. Eine Aufgabe war zum Beispiel, eine Tür zu sein – wirklich, metaphorisch.
Wesentliches Thema ist die Problematik des Unterschieds zwischen dem, was man tun will, und dem, was dann daraus wird. Die Klasse soll persönliche Modelle für das Leben entwickeln. Ziel ist, das eigene Innere in die Welt zu transportieren und schliesslich so durch die Wirklichkeit zu gehen, dass man sich auf etwas beziehen kann. In diesem Sinn ist Kaprows Seminar eine Art Lebenstherapie.
Die Architekten unter *Friedrich Achleitner* und *Friedrich Kurrent* untersuchen drei konkrete Situationen: die Altstadt rund um das Museum Carolino Augusteum, die Folgen eines Kraftwerk-Bauvorhabens mit einer Staustufe salzachabwärts und schliesslich die Umgebung Nonntalerbrücke, für die ein eingereichtes hässliches Kastenprojekt von den Behörden abgelehnt wurde. Das ermöglicht Bebauungsstudien mit Aussicht auf Realisierung. Die Photoklasse ist den Architekten bei ihrer Arbeit behilflich. Daneben gibt es Klassen für plastisches Gestalten und für Bronzeguss mit *Lothar Fischer* und *Josef Zenzmaier*, ein Workshop «Kunst und Technik – Bühne und Spiel» mit *Werner Ruhnau, Otto Piene* und *Günther Schneider-Siemssen. Luis Murschetz* unterrichtet wieder Illustration, *Peter Skubic* die Goldschmiede, *Heinz Cibulka* und *Verena von Gagern* die Photographen, *Werner Otte* Lithographie und *Robert Hradil* Radierung.
Ein breites Spektrum von Möglichkeiten also. Und kein ganz billiges. Zur Hälfte muss sich die Sommerakademie aus den Kursbeiträgen der Studenten erhalten. Das macht für viele die Teilnahme schwierig, erhöht aber auch die Motivation. Trotzdem sollte die Stadt Salzburg eine Institution noch mehr fördern, die ein so ungewöhnlicher Spiegel ihrer Schönheit ist.

Helga Köcher



Gespräch mit Anne Rotzler

Nach 22 Jahren gibt Anne Rotzler die Gimpel & Hanover Galerie in Zürich auf – ohne sich aber gänzlich von ihrer Tätigkeit als Galeristin zurückzuziehen. Ruth Werfel sprach mit ihr über ihre Aufgaben, Vorlieben und über ihre Sicht der Kunstszene.

«du»: Wie präsentierte sich 1962 der Kunstplatz Zürich, als Sie die Gimpel & Hanover Galerie eröffneten?

Anne Rotzler: Die Situation war sauber und einfach: In der Stadt Zürich gab es als einzige internationale Galerie diejenige von Charles Lienhard am Steinwiesplatz, der mit ungeheurem Spür-, aber weniger ausgeprägtem Geschäftssinn mit Gimpel in London arbeitete und der neuen Kunst viele Türen öffnete. Sonst war in Zürich punkto moderner Kunst eine absolute Hungersituation: Wenn Charly Lienhard eine Kiste aus London bekam, standen die Sammler beim Auspacken Schlange, damit sie als erste unter den Werken von Nicholson, Alan Davie, Hepworth, Scott, Bissier usw. wählen konnten.

«du»: Leiteten Sie schon früher eine Galerie?

Anne Rotzler: Nein. Ich wuchs in Luzern auf, besuchte eine Handelsschule, arbeitete später als Sekretärin. Aber mein Interesse für moderne Kunst war durch die Ausstellung und Auktion entarteter Kunst, die 1939 in der Galerie Fischer in Luzern stattgefunden hatte, geweckt worden. Ich wusste sofort: Das ist meine Welt. Ein Jahr später lernte ich meinen Mann, den Kunsthistoriker Willy Rotzler, kennen, und fortan wurde Kunst zu etwas ganz Zentralem in meinem Leben. Aber ohne den «Club Bel Etage» in Zürich, wo man sich einmal in der Woche unter Gleichgesinnten mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzte und der mir eine Tragfläche, eine Basis gab, hätte ich nie den Mut gehabt, in dieses Abenteuer einzusteigen.

«du»: 1963 stellten Sie bereits Honegger, Bill, de Staël, Fontana, Appel und Hepworth aus. Wie gestaltete sich Kunstvermittlung damals in Zürich?

Anne Rotzler: Die Situation war eben ganz neu, und es bestand grosses Misstrauen. Sammler und Museumsleute schauten sich die Werke in Zürich an – und kauften im Ausland. Ich nahm das niemandem übel. Ich dachte nur: Mensch, muss ich noch viel arbeiten! Es gab auch viel weniger Sammler damals. Wir hatten beispielsweise diese sensationelle Fontana-Ausstellung und verkauften nicht für zwanzig Franken. Dafür fanden echte Auseinandersetzungen statt. Bei der Appel-Show mit frühen Werken von unglaublich expressiver Kraft gab es empörte Ausbrüche: «Wie kommen Sie dazu, solch brutales Zeug zu zeigen?» «Was für eine Galerie ist das mit solch entsetzlicher Nackenschuss-Kunst...» Es war wirklich aufregend damals.

«du»: Waren Sie in der Wahl der Ausstellungen denn völlig frei?

Anne Rotzler: Ich hatte das Glück, dass die Londoner Galerien mich nicht verpflichteten, Kunst zu zeigen, hinter der ich nicht voll stehen konnte. Ich ging nach London, schaute mir die Arbeiten an und wählte aus. Das funktionierte alles auf einer einmaligen Vertrauensbasis. Mit der Zeit entfernte sich das Zürcher Programm aber immer weiter von demjenigen in London. Ich hatte das Bedürfnis, auch die Schweiz und den europäischen Kontinent einzubeziehen: Honegger war der erste, Bill kam kurz darauf.

«du»: Viele Künstler verdanken Ihnen ihren Durchbruch.

Anne Rotzler: Jürgen Brodwolf sah ich in einer Ausstellung in Baden-Baden. Da fuhr ich mit Rotzler sofort zu ihm in den Schwarzwald, in dieses kleine Pfarrhaus mit den fünf Kindern, und suchte eine Ausstellung aus. Obwohl der Name Brodwolf damals in der Kunstwelt kaum existierte, war die Ausstellung nach vierzehn Tagen ausverkauft, und wir durften Nachschub holen... Horst Antes habe ich 1964 an der Documenta 3 entdeckt, an einer Wand mit jungen Talenten. Wir fuhren nachher direkt zu ihm – mit dem Resultat, dass er seine erste wichtige Auslandsausstellung bei uns zeigte.

«du»: Wie sehen Sie Ihre Aufgabe als Galeristin?

Anne Rotzler: Als Zusammenspiel. Man muss mit dem Künstler sofort einen guten menschlichen Kontakt

haben, sonst ist für mich jede Zusammenarbeit unmöglich. Aber bei den Künstlern aus unserem «Stall» war das eigentlich nie ein Problem. Man hatte das Gefühl, dass man sich schon lange kannte, dass man miteinander arbeiten und sich raufen konnte.

«du»: Sich raufen – worüber denn?

Anne Rotzler: Über die Art des Ausstellens beispielsweise. Ein Künstler wollte an einer Wand die eine Hälfte des Bildes und die andere Hälfte auf der nächsten Wand gehängt haben, und der zweite stopfte alles voll. Wenn die Bilder ein Atelier das erste Mal verlassen, ist das für die Künstler meist eine ungeheure Trennung, wie eine Geburt. Die Bilder werden anderen Situationen ausgesetzt, anderem Licht, und dann kommt der Galerist... der übrigens stimmungsmässig von dem, was in der Galerie gezeigt wird, ganz unheimlich abhängig ist. Wir hatten eine wunderschöne Soulages-Ausstellung, und ich kam aus einer vierwöchigen Depression nicht heraus. Seine Farbbalken lasteten dermassen schwer im Raum. Und es gab andere Ausstellungen, bei denen es mir grenzenlos leid tat, wenn die Bilder am Ende wieder wegkamen.

«du»: Was ist Ihnen wichtig beim Hängen?

Anne Rotzler: Dass jedes Werk für sich steht. Dass etwas Geschlossenes entsteht, das möglichst auch einen Störfaktor enthält. Immer Harmonie ist die absolute Langeweile. Aber bei starker Kunst ist Harmonie sowieso unmöglich: Bei den frühen Appel-Bildern oder bei der ersten Mathieu-Ausstellung war jedes Bild eine Explosion. Da musste man tagelang hin und her laufen und schauen, dass die eine «Explosion» die nebenstehende nicht kaputtmachte. Beim Hängen lernt man ja die Bilder unheimlich genau kennen.

«du»: Wie sah Ihr Galerien-Alltag aus?

Anne Rotzler: Der bestand zu 75 Prozent aus Administration, aus präzisen Adress-, Zoll-, Transportlisten, aus Dokumentationen, Katalogen, aus Abrechnungen mit den Künstlern, aus Karteikarten. Ohne die Handelsschul-Ausbildung wäre ich dem nie gewachsen gewesen.

«du»: Und das Verhältnis zu den Künstlern?

Anne Rotzler: Das war – nicht nur, aber auch – eine Mutter-Rolle. Welcher Künstler fiel nicht einmal in ein Loch, hatte nicht manchmal eine Flaute? Diese Stimmungen und Sorgen wurden sehr stark über die Galerie ausgetragen. Wenn mir einer seine zwanzig besten Bilder oder Skulpturen aus dem Atelier gab, führte das zu einer besonderen Verbundenheit, die anhielt durch dick und dünn. Auch die immer wiederkehrende Verzweiflung des Malers vor der leeren Leinwand, des Bildhauers vor dem grossen Stein oder Holz habe ich oft erlebt und immer ernst genommen.

«du»: Nun gibt es den Galeristen, der im Atelier eingreift, der das Schaffen steuert.

Anne Rotzler: Dazu war ich nur bereit, wenn ich ausdrücklich darum gebeten wurde. Wenn man mich fragte: «Wo bin ich besser, wo liegt mehr drin, was denkst du?» Dann habe ich diskutiert, mein ganz persönliches Urteil abgegeben. Und das kam aus dem Bauch, wie ich ja überhaupt alles spüren muss, also gefühlsmässig entscheide; aber nie von der hohen Warte aus, denn der andere muss ja damit fertig werden.

«du»: Hatten Sie Ihre Künstler exklusiv unter Vertrag?

Anne Rotzler: Ich habe nie einen Vertrag abgeschlossen. Das gab es nicht bei mir. Ich finde das völlig überflüssig. Entweder man versteht sich, dann ist ein Vertrag nicht nötig; oder man braucht ihn, dann ist das Verhältnis gestört. Zum Schluss waren die Künstler dann doch exklusiv bei mir, weil sie zufrieden waren – und ich mit ihnen.

«du»: Was war Ihre oberste Devise?

Anne Rotzler: Ich habe nie versucht, die Galerie oder mich in den Vordergrund zu stellen – sondern das Kunstwerk. Weil ich es liebe. Es war eine dienende Funktion, eine Position, aus der heraus man aber gut eingreifen, helfen und steuern konnte.

«du»: Welche Kunstrichtung lag Ihnen am nächsten?

Anne Rotzler: Die Konstruktiven. Dort bin ich mit Herzblut dabei. Natürlich habe ich daneben auch ganz andere Richtungen vertreten; aber die Konstruktiven sagen mir, auch nach all den heutigen Wildheiten, besonders viel. Ich habe es unendlich gern, wenn man mir in einem Bild eine Ordnung vorschlägt.

«du»: Wie veränderte sich die Kunstszene mit den Jahren?

Anne Rotzler: In den letzten Jahren wurde der Kunsthandel schwierig. Es gab plötzlich einen unendlichen Dilettantismus bei Malern, Bildhauern und Galeristen. Ich mag Werke, die auch technisch in Ordnung sind. Manchmal war ich soweit, dass ich alles Kunstmachen während fünf Jahren hätte verbieten wollen, damit sich jeder wieder mehr Zeit nimmt.

«du»: Warum hören Sie jetzt auf?

Anne Rotzler: Ich bin einfach müde nach 22 Jahren. Aber in einem kleinen Fachwerkhaus in Hausen am Albis, neben unserem Wohnhaus, wird Gimpel & Hanover im kleineren Rahmen weiterbestehen. Dort werde ich weiterhin für Künstler arbeiten, die ich mag: Albers, Antes, Barth, Benazzi, Bill, Brodwolf, Davie, Glarner, Graeser, Glattfelder, Honegger, Rickey.

«du»: Gibt es für Ihren Entschluss auch künstlerische Gründe?

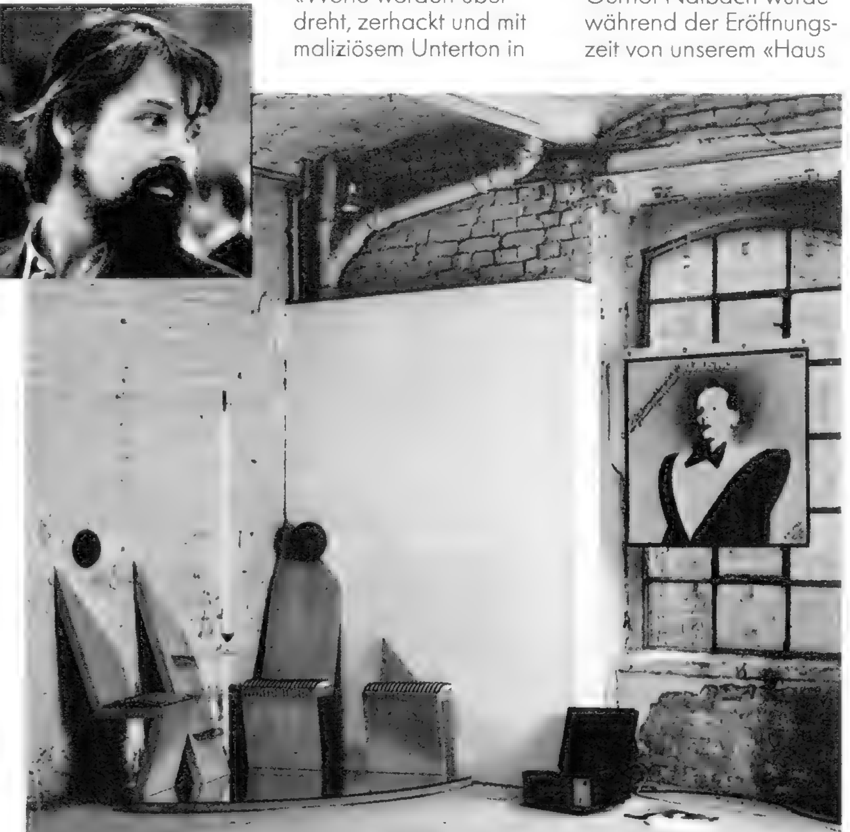
Anne Rotzler: Natürlich. Alles, was mit der Transavantgarde zu tun hat, ist generationenmässig weit weg von mir. Das ist eine neue, andere Kunst; das sind Denkarten, die mich zwar sehr interessieren, mit denen ich mich auch gerne auseinandersetze, die aber nicht mehr zu meiner Welt gehören. Es gibt noch genug gute Kunst aus meiner Generation, die ich vermitteln kann. Bei der nächstfolgenden fühle ich mich unsicher. Mir fehlen die Massstäbe. Da sollte man aufhören.

Raum-Klang-Bilder beschäftigen Gestalter immer wieder, damit auch Ihre Wohnräume harmonieren

Professor Gernot Nalbach aus Berlin hat sich in einem Konzert des Rocksängers Klaus Nomi in New York inspirieren lassen und dieses kleine, aber komplexe Kunstwerk – ein Raumbild – geschaffen: der Stuhl als Metapher – der Stuhl, der für vieles steht. Die Stuhlgruppe fungiert als ein raffinierter Animator, an dem sich Realität und Fiktion immer wieder brechen. Betreten Sie diese kleine Bühne und geniessen Sie ihre wundersamen Verführungstechniken – Sie werden auf die Banalität unserer Alltagswelt sicher ein wenig heiterer und auf Hintergründiges gelassener reagieren.

Klaus Nomi, im Gewande des Zeitgeistes der zwanziger Jahre – knochiges Männergesicht mit fiebrigen Augen und einem Honigmund, der süchtig macht – fasziniert mit spitzem Mezzosopran und melodramatischem Akzent. Ein musikalischer Balanceakt zwischen Trivialität und Ironie. «Worte werden überdreht, zerhackt und mit maliziösem Unterton in schluchzend-vibrierende Klänge übersetzt», so schildern Kunstkritiker Klaus Nomis Gesang.

Das Raum-Klang-Bild von Gernot Nalbach wurde während der Eröffnungszeit von unserem «Haus zur Gans» vom Architekturmuseum Frankfurt zur Verfügung gestellt. Dieses und weitere Museen, aber auch unsere Abteilung Leben – Gestalten – Wohnen informiert Sie laufend über aktuelle gestalterische Auseinandersetzungen.



Wenn Sie Wert darauf legen, dass Ihre Wohnräume auch wirklich Lebensräume sind, so setzen Sie sich mit uns in Verbindung. Nur so hat unsere Tätigkeit einen Sinn – für Sie und für uns.



Damit wir auf Ihre individuellen Wohnansprüche ganz eingehen können, führen wir auch eine Werkstatt fürs Wohnen. Wir sprechen gerne mit Ihnen über die Möglichkeiten.

Lebendige Auseinandersetzung mit Raum, damit Wohnräume Lebensräume bleiben

Was Sie bei uns im neueröffneten alten «Haus zur Gans» sonst noch Erlebenswertes vorfinden: In unserer Wohngalerie im Untergeschoss erfahren Sie einiges über die Geschichte des Wohnens und von «Design-Klassikern».

Im Wohnmäärt im Erdgeschoss finden Sie vieles zur Lebens- und Wohnfreude, damit Ihre nächste und wichtigste Umgebung Ihr «Daheim» bleibt.

In der ersten Etage im neurenovierten «Haus zur Gans» zeigen Beispiele, wie vielfältig man sich zum «Wohnen – Leben» einrichten kann. Eine kleine farbige Übersicht, welche die Phantasie anregt.

Im zweiten Stock ist unsere Wohnothek eingerichtet – ein Novum, bereit zu Ihrem persönlichen Gebrauch. Es sind Fachbücher und Zeitschriften da, Kataloge, viele Material-Muster sowie eine Videothek mit besonderen Filmen über Wohnen, Architektur, Design – das Leben. Unser «Haus zur Gans» ist eben auch Informations- und Kommunikationszentrum für Menschen, die sich mit Wohnen – Leben im weiteren Sinne befassen möchten.

Krämer fürs Wohnen

Marktgasse 23, 8401 Winterthur, Telefon 052/22 24 21
Donnerstag bis 21 Uhr geöffnet

Kotz

Vanishing Points

Olle Granath, Direktor des Moderna Museet in Stockholm, hat in jahrelanger Vorbereitung eine Ausstellung zusammengetragen, die den Künstlerfreunden Mel Bochner, Tom Doyle, Dan Graham, Eva Hesse, Sol LeWitt, Robert Smithson und Ruth Vollmer gewidmet ist. Die Ausstellung fand im Frühjahr in Stockholm statt und gewährte tiefe Einblicke in die Kunstgeschichte der letzten 20 Jahre. Der Katalog der Ausstellung ist ein Schlüsselwerk für das Verständnis der Gegenwartskunst.

«Vanishing points», die von Olle Granath seit Jahren angekündigte Ausstellung, fand vom 14. April bis 27. Mai im Moderna Museet in Stockholm statt. 1980 sagte Granath in einem Interview mit «du»: «In den sechziger Jahren begehrte überall im Westen der Humanismus gegen die von Politik und Technologie bewirkten gesellschaftlichen Verkrustungen auf. Dabei spielte auch die Befreiung der Kunst eine wichtige Rolle. Die Kunst verstand sich als ein Ausdruck des Individuums, als seine Stimme bei den politischen, technologischen und industriellen Organisationen. Damals, als die Pop Art ihren Boom hatte und die ‹Nouveaux Réalistes› ihr ‹formidable jeu spirituel› mit der zeitgenössischen Gesellschaft spielten, fanden sich in New York Künstler zusammen, die abweichende Meinungen diskutierten und in einem anderen Geist arbeiteten: Sol LeWitt, Eva Hesse, Robert Smithson, Dan Graham und andere. Sie bildeten keine ‹Gruppe› im kunstgeschichtlichen Sinn, denn jeder von ihnen arbeitete mit eigenen Materialien, suchte eigene Richtungen und beschäftigte sich mit individuellen Problemen. Merkwürdig war dabei die Übereinstimmung der Weltanschauung. Ihre gemeinsame Attitüde zu einer konzentrierten verinnerlichten Arbeit ist der Ursprung von *Conceptual Art, Minimal Art* und *Land Art.*»

In der Stockholmer Ausstellung wurden nun ihre Arbeiten gezeigt. Eva Hesse, Robert Smithson und Ruth Vollmer sind gestorben. Von den anderen vier Künstlern waren sowohl historische als auch neueste Werke zu sehen.

Der 42jährige Dan Graham zeigte alte Arbeiten um 1968, bestehend aus Photos, Texten und Lichtbildern, die eine Analyse und Stellungnahme zum Thema «Stadtlandschaft und nahe Umgebung» darstellen. Im Skulpturgarten des Moderna Museet war ein ganz neues Werk von ihm aufgestellt: ein viereckiger Raum mit Holzboden und zwei Spiegelwänden, der an die Architekturtradition der Folien (siehe «du» 4/1984) anknüpft.

Die bunten Holzskulpturen des 1928 geborenen Künstlers Tom Doyle stammten aus verschiedenen Perioden, angefangen in der Zeit vor 1970, als seine Frau Eva Hesse an Hirnkrebs starb. Er sammelt Holzreste auf der Strasse und verwandelt sie zu neuen Formen und Strukturen.

Mel Bochner, 44, ist ein Theoretiker und Philosoph, der mit einwandfreier Logik seine Arbeit erklärt. Er befasst sich mit «surface» und «support». Indem er eine grosse weisse Wand abmisst und die entsprechenden Masse darauf angibt, wird die ursprüngliche Grundfläche zum Werk, zu einer in den Vordergrund tretenden Oberfläche. In seinen heutigen Arbeiten hat Mel Bochner diese Erfahrungen konzentriert und weiterentwickelt.

Von Sol LeWitt, der heute 56 Jahre alt ist, waren einige kleine historische Arbeiten, faszinierende Sketchbuchseiten und drei weisse Skulpturen ausgestellt. Eine riesige Wandmalerei, die er extra für das Moderna Museet plante, teilt sich in zwei grosse Flächen. Die eine ist in kleinere Vierecke gegliedert, die wiederum vierfach aufgeteilt und mit vier verschiedenen Grautönen ausgemalt sind. Die andere Fläche zeigt eine grosse polychrome geometrische Struktur, die räumlich wirkt. Sol LeWitt arbeitete eng mit Olle Granath zusammen, um die Ausstellung zu realisieren, beson-

ders was die Präsentation der drei verstorbenen Künstler anbetraf. Ihre Arbeit ist nunmehr seit Jahren abgeschlossen und für uns leichter zu überschauen: Die Werke von Eva Hesse (geboren 1936), Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder, Skulpturen, stellen ihren künstlerischen Lebenslauf dar: ihre existentiellen Probleme als Flüchtlingskind vor den Nazis, als Frau, als Kind ohne Mutter, als Kranke. Ihr Leben kannte keine Normalität, sondern nur Extreme, und so erreichte sie in ihren Arbeiten durch die Subtraktion jeder überflüssigen Geste eine seltene Wesentlichkeit.
Ruth Vollmer, 1903 in München geboren, kam 1935 als Flüchtling nach New York und starb dort 1982. Ihr Vater war Dirigent, ihre Mutter Sängerin. Hindemith, Einstein, Mann, Wedekind, Giacometti waren Familienfreunde. Ruth brachte nach New York einen Hauch mitteleuropäischer Kultur und führte mit ihrem Mann einen Salon, der ein kultureller Treffpunkt war. Erst 1950 kam sie selbst zur Kunst. Ihre eisernen Skulpturen sind eine Interpretation der Naturgeometrie.
Robert Smithson ist 1968 dadurch bekannt geworden, dass er einen bestimmten Ort in der Landschaft («site») als «non-site» definierte und in einer Galerie darstellte. Seine berühmtesten Wanderungen und Aktionen waren in der schwedischen Ausstellung dokumentiert: «Spiral Jetty» in Utah, «Amarillo Ramp» in Texas (wo er während eines Fluges 1973, erst 35 Jahre alt, abstürzte), «Mirror Displacement» in Yucatán. Dabei waren auch wichtige Skulpturen wie «Glass Stratum» 1967, «Mica from Portland» 1968 und «Red Sandstone Corner Piece» 1968 zu sehen. In einer Ecke stand «Vanishing Points», eine weisse Skulptur, bestehend aus scheinbar nichtparallelen Stufen, die zu einem gemeinsamen Fluchtpunkt streben, das heisst, sich im Unendlichen treffen werden.
Daraus könnte sich vielleicht eine Deutung des Ausstellungstitels ergeben. Der schöne Katalog gehört in jede gutdokumentierte Bibliothek zeitgenössischer Kunst.

Maria Pia Quarzo Cerina

Ist Sammeln erlernbar?

2. Teil und Schluss von Rolf Weinbergs Erfahrungsbericht über das Sammeln.

Sich eine Kunstsammlung quer durch die Jahrhunderte und Stile anzulegen wäre vielleicht amüsant, ist aber, selbst unter Aufwand grösster Geldmittel, nicht mehr möglich. Wer sich auf eine begrenzte Epoche, eventuell sogar auf einen einzigen Künstler, spezialisiert – der nicht zu den Pionieren oder grössten Genies seiner Zeit zählen muss, an dessen Qualität man aber glaubt –, kann auch heute eine interessante Sammlung aufbauen. In diesem Zusammenhang sei an einen Mann in Los Angeles erinnert: Robert Gore Rifkind, von Beruf Rechtsanwalt. Vor zehn Jahren begann er, jedes Buch und jede Publikation über den deutschen Expressionismus aufzukaufen. Dazu kamen Plakate und Graphik. Anfang der siebziger Jahre war der deutsche Expressionismus an sich keine Neuentdeckung. Aber in dieser kurzen Zeit gelang es Rifkind, die grösste Dokumentation über diese Künstlerbewegung zu sammeln. Ausserhalb Deutschlands gibt es nichts Vergleichbares, und ungezählte Schriften sind nur in der Rifkind Foundation, die übrigens öffentlich zugänglich ist, im Original einsehbar. Es muss sich inzwischen um viele Tausend Dokumente handeln.

Sammler haben vieles gemeinsam mit Regenwürmern: Man tritt auf sie, man verachtet und verlacht sie; aber sie sind ebenso nützlich: ohne Sammler wären ungezählte Kulturschätze aus Vergangenheit und Gegenwart für uns und die Nachwelt unrettbar verloren. Sammeln setzt ein zielstrebiges Vorgehen voraus. Ich bin Anhänger eines klaren Sammelkonzeptes, innerhalb dessen man genügend Freiheit haben soll, persönlichen Neigungen nachgehen zu können. Jener Ratschlag älterer, erfolgreicher Sammler ist hingegen mit Vorsicht zu geniessen, die selbstbewusst verkünden: Wir haben prinzipiell immer nur das gekauft, was uns gefiel, und niemals das, was Mode war. Wer vor oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg Kunst der Avantgarde aus den zehner oder zwanziger Jahren kaufte, lag (wie sich im nachhinein erst zeigte) gut. Welchen Geschmack man auch immer hatte: von einem Dutzend Künstler waren mehr als die Hälfte «richtig». Wer seinen Launen an der Kunst der dreissiger Jahre wahllos nachgab, konnte weniger «Treffer» landen; wer gar nach dem Krieg auf der Welle der *Ecole de Paris* mitritt, musste mit ansehen, wie diese Kunst aus den Museumssälen in die Depots verschwand und trotz einiger Bemühungen bis zum heutigen Tag dort schlummert.

Ist es denn wichtig, «richtig» zu liegen? Ja und nein. *Ja,* weil in jedem Sammler auch der Ehrgeiz steckt, etwas zu sehen, was die anderen (noch) nicht sehen. Nicht umsonst geht bei den Museen das Trauma um, den Zug (wieder einmal) verpasst zu haben. *Nein,* weil Trends und Moden vorübergehen, wirkliche Innovationen Zeit brauchen, bis sie sich als solche zu erkennen geben. – Als vor wenigen Jahren einige Leute viktorianische Kunst zu sammeln anfingen, wie auch die Prä-Raffaeliten, kauften sie gegen den Trend. Sie kauften nicht nur aus Spekulation, sondern weil sie überzeugt waren, dass viele dieser Maler zu schnell und zu Unrecht verschwunden und ins Abseits verdrängt worden waren. Heute ist diese Epoche wieder neu entdeckt und feiert ein Comeback in Sammlungen und Museen. Ähnlich liegt der Fall bei den Symbolisten. Aber nicht nur die Bilder wurden wieder ans Licht gezogen: Möbel und alles, was die damals beginnende Industrialisierung an Produkten hervorbrachte, taucht in Galerien, auf Flohmärkten und Auktionen auf. Vorsicht ist insofern am Platze, als der Handel in die Vermarktung des neu entdeckten Gebietes eingreift und versucht, alles aus dieser Zeit als grosses Kunstwerk darzustellen und zu verkaufen. Für den Sammler ist es wichtig, solche Dinge frühzeitig zu erkennen. Der erste braucht

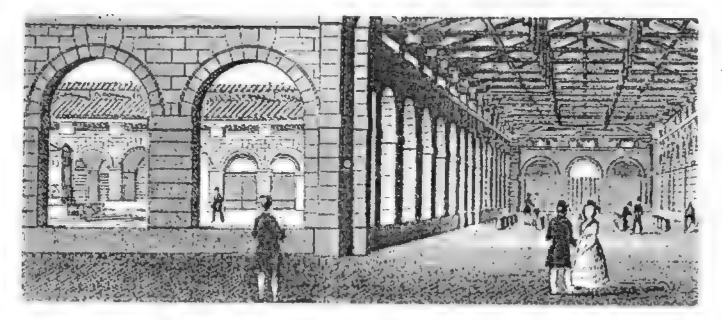
man kaum zu sein. Der Zug fährt nicht rasant ab. Eine ganze Weile fährt er im Schrittempo, und wer Lust hat, kann aufspringen. Irgendwann einmal hat das Zusteigen aber keinen Sinn mehr, sei es, dass der Wagen schon dahinsause; sei es, dass schon zu viele Leute mitreisen. In diesem Stadium kann man lediglich noch Sammlungsergänzungen vornehmen. Dies sollte man bei fehlenden wichtigen Stücken unbedingt tun, auch wenn sich die Preise im Vergleich zum Anfang vervielfacht haben. So manche Sammlung ist irgendwo stehengeblieben, weil der Sammler aus fehlendem Mut, Verunsicherung, unter Hinweis auf die «damaligen Preise» findet, «jetzt mache er einfach nicht mehr mit». Man hätte eben doch mitmachen, bei fehlenden Finanzen lieber ein schwaches Stück aus dem Bestand verkaufen und die wichtige Ergänzung so mitfinanzieren sollen. Im übrigen bin ich der Meinung, dass eine Sammlung kein festgefahrenes Gebilde darstellen soll. Das Ziel, die Qualitätsverbesserung, kann nur erreicht werden, wenn der Sammler beweglich bleibt, Stücke, die sich im Laufe der Zeit als zu schwach erweisen, eintauscht oder verkauft, um die Lücke besser schliessen zu können. Den Vorwurf, dann sei man nicht mehr Sammler, sondern Händler, kann man mit einem Lächeln abtun. Ohne solche Umstrukturierungen ist keine wichtige Sammlung zustande gekommen.

Wie beginnt man mit dem Sammeln? Ich meine, dass man sich, wenn der Entscheid für ein gewisses Interessengebiet gefallen ist, aufmacht, die entsprechende Literatur zu studieren. Gespräche mit anderen Sammlern, der Besuch von Sammelbörsen, Flohmärkten, Galerien, Museen über längere Zeit sind unabdingbar, bevor man seinen ersten Kauf tätigt. Ein absolutes Greenhorn wird kaum ernst genommen und riskiert, übers Ohr gehauen zu werden. Jedem Sammler, jedem Händler und jedem Museum ist das schon passiert. Das Studium von Katalogen von Auktionen und Ausstellungen, möglichst mit Abbildungen, ist daher so wichtig, weil sich das Auge bilden muss und das visuelle Gedächtnis geübt wird. Man soll nach Möglichkeit die Dinge in die Hand nehmen, befühlen, betrachten. Auch der Tastsinn muss geformt werden.

Im Rahmen dieses allgemeinen Überblicks kann ich nur einige rudimentäre Tips geben: Der Sammler sollte auf seinen Streifzügen stets eine Lupe bei sich haben. So oft sind Signaturen zu prüfen, Fehlstellen, Krakelüren, Ergänzungen, Sprünge und vieles mehr genauestens zu untersuchen. Ein Notizbuch gehört ebenfalls dazu; Preise muss man schleunigst vermerken, sie haben die Tendenz, sich hinterher im Sinne des Wunschdenkens zu verändern, falls man sie nur im Gedächtnis behält. Dann sollte man sich Notizen machen über Zustand, Alter und besondere Details, die der Verkäufer bekanntgibt (zwecks späterer Überprüfung in Literatur, Katalogen usw.). Notfalls skizziert man den Gegenstand, falls man mehrere Objekte besichtigt, um das Gedächtnis zu stützen. Ratsam ist auch eine kurze Notiz über den ersten Eindruck, den ein Objekt auf einen macht. Diese erste Eindrucksempfindung ist ungemein wichtig, sie kann ja später nicht mehr wiederholt werden. Auch der Verkäufer hat so das Gefühl, dass man die Sache ernst nimmt; er wird sich überlegen, was er sagt, welche Argumente er ins Feld führt, wenn die Gegenseite bestimmte Aussagen notiert. – Eine meiner ersten Anschaffungen vor vielen Jahren war eine Gallé-Vase. Als mir wenig später ein Fachmann sagte, ich hätte da ein apartes Rumpfstück (sie war nämlich abgesägt auf ein Drittel der ursprünglichen Höhe), war ich verletzt, wütend und beschloss, das Sammeln andern zu überlassen. Aber in der Folge habe ich erst recht damit angefangen.

Zum Schluss sei noch ein Gedankengang verfolgt. Die Kunst- und Antiquitätenhändler sind in einem Verband zusammengeschlossen. Die Kunsthistoriker und Museen sind ebenfalls einem schweizerischen und internationalen Verein angehörig. Jede nur denkbare Interessengruppe ist organisiert. Aber von einer Vereinigung der Kunstsammler habe ich nie etwas gehört. Dabei gäbe es genügend Gründe für einen solchen Zusammenschluss. Die Mitglieder hätten Gelegenheit, sich gegenseitig kennenzulernen, Erfahrungen auszutauschen und ihre Interessen besser wahrzunehmen. Oder sind die Sammler zu sehr Individualisten, um sich zu organisieren?

Rolf Weinberg



Über ein Millionen-Dollar-Missverständnis

Kein Jubiläum hat in diesem Jahr so viel Aufmerksamkeit gefunden wie der Geburtstag Donald Ducks, jenes Enterichs, der, in einen viktorianischen Matrosenanzug gekleidet, zu den absonderlichsten Erscheinungen unserer Zivilisation gehört. Als das Tier 1934 das Licht Hollywoods erblickte, verwandelte es mit seinem Talent, goldene Eier legen zu können, die Trickfilm-Szene binnen kurzem in einen hysterischen Zoo. Donald, nicht sein gesittet-spassiger Vorgänger Mickey Mouse, war der erste gezeichnete Film-Charakter, der in hemmungsloser Exzentrizität über die Leinwände zappelte und zum medientypischen Vorbild aller Rotspechte, Spitzmäuse und Spanferkel wurde, die die *galaxy of Hollywood cartoon stars* bilden.
Der Mann, der diese Kunst auf die Höhe der Perfektion führte und zur beliebtesten Massenunterhaltung der Zwischenkriegszeit machte, war Walt Disney. Zum Dank dafür verwickelten ihn die mit Zeichenstift und Multiplankamera animierten Cartoons in ein Millionen-Dollar-Missverständnis, das bis heute nicht aufgeklärt werden konnte.
Dieses Missverständnis begann, als Mickey Mouse 1928 ein Seifenkistenflugzeug bestieg und als Lindbergh-Karikatur dem Weltruhm entgegentuckerte. Es schien keine Frage zu sein, dass der namenlose Graphiker, der es «mit handwerklichem Geschick und einer drolligen Idee» über Nacht zu Weltruhm und Dollars gebracht hatte, am Ziel seiner Wünsche angelangt war. Sein schneller Aufstieg vom schlechtbezahlten Comic-Zeichner zum umsatzstarken Filmproduzenten, sein Weg aus einer Garage in Kansas City in die Studiowelt von Hollywood verlief als Erfolgsgeschichte selbst für amerikanische Verhältnise zu reibungslos, als dass dahinter ein ernsthafter künstlerischer Anspruch hätte vermutet werden können. Bestenfalls als «Produzent humorvoller Kinderunterhaltung» anerkannt, häufiger aber als «verlogener Märchenonkel» und «Kulturbanause» verunglimpft, bestätigte Disney mit naiven Äusserungen («Mickey is a nice fellow who never does anybody any harm») immer wieder selbst jenes oberflächliche Bild, das man sich von ihm machte. Niemand sprach vom Künstler Disney, und nur wenige – unter ihnen immerhin Sergej Eisenstein, Charlie Chaplin, Salvador Dalí, Thomas Mann, Igor Strawinsky und Arturo Toscanini – ahnten, dass hier eine der einflussreichsten artistischen Persönlichkeiten des Jahrhunderts, «ein Mann mit Zukunft in den Knochen», am Werk war.
Making things move – so lautete Disneys Devise, und auf dem Weg zur immer stärkeren Vervollkommnung seiner Filme entdeckte er alle Geheimnisse optischer und akustischer Geschwindigkeit und ihre nahtlose Synchronisierung. Wenn in einem Film Donald Duck mit dem Geräusch quietschender Autoreifen um die Ecke rannte, so war das nicht nur ein origineller Gag, sondern darüber hinaus ein Einfall, der das Kino und die Sehgewohnheiten des Publikums veränderte. Alte europäische Filmkomödien erscheinen uns nicht zuletzt deswegen so «humorlos», weil sie mit wenigen Ausnahmen jede optische und akustische Raffinesse vermissen lassen. In Hollywood hingegen verstand man schon nach kurzer Zeit, dramaturgische Strukturen des Zeichentrickfilms in die Bildsprache des Realfilms zu übersetzen und einen Komödienstil zu schaffen, der heute international ist.
Überraschenderweise besass Walt Disney weder als Organisator noch als Zeichner ungewöhnliche Begabungen. Nicht einmal sein berühmter Schriftzug – Markenzeichen aller Disney-Produkte – ist von ihm selbst entworfen worden. «Ich war eines Tages etwas verblüfft», erzählte er 1963, «als mich ein kleiner Junge fragte: ‹Zeichnen Sie die Mickey Mouse?› Ich musste zugeben, dass ich sie nicht mehr zeichnete. ‹Dann denken Sie sich all die Witze und Ideen aus?› ‹Nein›, sagte ich, ‹das mache ich nicht.› Schliesslich sah er mich an und sagte: ‹Aber was machen Sie denn dann überhaupt?› – ‹Nun›, sagte ich, ‹manchmal komme ich mir vor wie eine Biene. Ich gehe von einer Abteilung des Studios zur andern und verteile den Blütenstaub.› Ich glaube, das ist mein Job. Ich betrachte mich bestimmt nicht als Geschäftsmann, und ich glaubte niemals, dass ich als Künstler etwas wert sei.»
Die letzte Behauptung war zweifellos Koketterie und Selbstschutz zugleich, denn die Kritiker gingen mit Disney zeit seines Lebens übertrieben streng ins Gericht, sprachen ihm häufig jede künstlerische Qualität ab – und haben sich dabei nur allzuoft geirrt. Als 1940 *Fantasia* in den Kinos anlief, hagelte es mehr-

heitlich Verrisse, und ein Kritiker verstieg sich sogar zu der Bemerkung, dieser Film sei eine «Verfallserscheinung der westlichen Kultur». Disney hatte darin acht Werke der klassischen Musik zeichnerisch umsetzen und als ein «Konzert für Millionen» populär visualisieren lassen. Nilpferde in Tutus à la Degas tanzten den «Stundentanz», zu Beethovens «Pastorale» tummelten sich Kentauren und Amoretten in einem Jugendstil-Arkadien, und Strawinskys «Le Sacre de Printemps» wurde von Dinosauriern dargestellt. Heute finden wir diese Illustrierung amüsant und streckenweise sogar unvergleichlich schön, damals jedoch löste sie fast nur Unwillen aus – selbst beim Publikum, das den Film – offensichtlich überfordert – an den Kinokassen durchfallen liess.
Auf Disneys künstlerische Arbeit hatte dieser Misserfolg tiefgreifende Auswirkungen. Er scheute – vor allem aus wirtschaftlichen Gründen – weitere Experimente und reagierte in der Öffentlichkeit mit gekränktem Stolz. Leichtfertige Bemerkungen, deren Ironie nicht wahrgenommen wurde («*Fantasia* ist der Film, der Beethoven berühmt machen wird!»), und voreilige Stossseufzer («Ich hatte immer schon den Alptraum, dass einer meiner Filme in einem Kunstkino gezeigt wird. Wenn ich aufwache, zittere ich!» – Nach Disneys Tod lief *Fantasia* dann jahrelang in Studiokinos.) verfestigten das Vorurteil vom kulturfeindlichen Spiesser. Es ist interessant, sich auszumalen, wie Disneys künstlerische Entwicklung verlaufen wäre, wenn sein wichtigster Film von Anfang an der Erfolg gewesen wäre, der er dreissig Jahre später wurde.
Zu Disneys Lebzeiten entstanden Hunderte von gezeichneten Kurzfilmen, über zwanzig abendfüllende Cartoon-Filme und noch einmal an die achtzig Spiel- und Dokumentarfilme. Dass davon ein grosser Teil Konfektionsware war, versteht sich von selbst. Eine überhebliche Kritik mass Disney aber ausschliesslich an seinen zweitrangigen Produkten und niemals an seinen besten Werken, so «wie jeder Künstler es verdient» (Christopher Finch). Und dass er ein Künstler war, obwohl er längst aufgehört hatte, selbst zu zeichnen und Regie zu führen, ist keine Frage. Neben Ideenreichtum, Sensibilität und sicherem Instinkt hatte er «merkwürdige Augen, die in den Gegenständen um uns nicht das sehen, was wir alle in ihnen erkennen. Er schaute zum Beispiel auf einen normalen Polstersessel und erblickte in ihm ein plumpes, bösartiges Tier, das sprungbereit zum Angriff lauert» (Stephen Birmingham). Wer je Disney-Filme gesehen hat – und wer hätte das nicht? –, erkennt in diesem Zitat den typischen Blickwinkel wieder.
Nach 1966, Disneys Todesjahr, kamen aus seinen Studios zwar noch viele Filme, aber keiner zeigte mehr «die Disneysche Sicht der Dinge» – es fehlte ihnen Glanz, Politur, Geschwindigkeit und Witz. Man konzentrierte sich in Burbank auf den Ausbau von Disneyworld, dem nach Disneyland zweiten Spielzeug, das Disney sich schuf, als der Reiz des Filmens für ihn nachliess. Technikbesessen, hatte er kinematographisch alles gemacht, was zu seiner Zeit machbar war: Cinemascope, Stereo-Sound, 3D und Circarama, die 360-Grad-Projektion. Seine Kombination von Real- und Zeichentrickfilm (wie in *Mary Poppins*, 1964) war so makellos perfekt, dass die logische Weiterentwicklung nur heissen konnte, Kinoträume auch jenseits der Leinwand Wirklichkeit werden zu lassen. Das gelang ihm mit den Audio-Animatronics, tier- und menschenförmigen Robotern, die sich – elektronisch gesteuert – durch seine Amüsierparks bewegten. Wer in Disneyland an der «Kreuzfahrt durch den Dschungel» oder der «Seeschlacht karibischer Piraten» teilgenommen hat, wird zugeben, dass hier abermals Kunstwerke eigener Art gelungen sind. So, wie schon die alten Cartoon-Stars, bereiten sie Millionen Menschen grösstes Vergnügen – und vertiefen zugleich das Missverständnis, dem Disneys künstlerischer Ruf zum Opfer fiel.
Liegt dieses Missverständnis daran, dass wir noch immer nicht gelernt haben, Erscheinungen der Massenkultur richtig einzuschätzen? Weshalb sprechen wir einer Kunstproduktion, die nicht zu vertuschen sucht, dass sie «marktorientiert» ist, von vornherein schöpferischen Geist und Inhalte von Wert ab? Am Beispiel Disneys lässt sich erkennen, dass es – um ein Millionenpublikum bei der Stange zu halten – nicht genügt, dem Massengeschmack jeden Tribut zu zollen. Sonst entsteht nur Langweilig-Vorhersehbares, das niemand so schnell übelnimmt wie die berühmte «anspruchslose Masse».
Disney hat – wie kaum ein anderer Künstler – die Bilderwelt unseres Jahrhunderts geprägt. Dass er sich dabei selbst nicht für einen Künstler hielt, spricht für seine Bescheidenheit.

Wolfhart Draeger

Wiedersehen mit Donizetti

(sfd) Auf dem Festival «Donizetti und seine Zeit» in Bergamo (bis 20. November) wird die Oper «Sancia di Castiglia» von Gaetano Donizetti erstmals in diesem Jahrhundert aufgeführt. Zugleich wird «L'Amor di Coniugale», eine Oper von Donizettis Entdecker und Förderer Giovanni Simone Mayr, nach langer Zeit wieder szenisch geboten.

«du» an der Photokina

«Das gedruckte Photo» ist die Themenausstellung der 18. Photokina, die vom 10. bis 28. Oktober in Köln stattfindet. Die Ausstellung vermittelt einen Überblick über die Entwicklung des Photodrucks und die zahlreichen Spielarten der angewandten Photographie. Am Beispiel aktueller Reportagen von Zeitschriften, die bislang mit dem 1970 gestifteten Dr.-Erich-Salomon-Preis der Deutschen Gesellschaft für Photographie ausgezeichnet wurden, soll gezeigt werden, wie Illustrierte und Magazine heute der Photographie einen dem Wort gleichberechtigten Platz einräumen. Das «du» erhielt 1972 diesen Preis zugesprochen und wurde zusammen mit acht weiteren Preisträgern eingeladen, das Septemberheft an dieser Ausstellung zu präsentieren.

Villa Shatterhand

(sfd) Das in Radebeul bei Dresden gelegene ehemalige Wohnhaus von Karl May soll als Museum ausgestaltet werden. Für Februar 1985 ist die Eröffnung der ständigen Ausstellung «Karl May – Leben und Werk» geplant. Hier sollen Originalgegenstände aus früheren Arbeitsräumen des Dichters sowie Bilder und Texte gezeigt werden.

Diebstahl in Kirchen

(sfd) Die schwedische Kirche will künftig ihr Altargerät aus Edelmetall hinter Schloss und Riegel verwahren, um es gegen diebische Kirchengänger zu schützen. Im vergangenen Jahr sollen in mehr als 500 Fällen wertvolle Ausstattungsgegenstände aus schwedischen Gotteshäusern gestohlen worden sein.

Vor...

375 Jahren, am 5. Oktober, wurde der deutsche Dichter Paul Fleming geboren.
300 Jahren, am 10. Oktober, erblickte Jean Antoine Watteau, französischer Maler und Zeichner, in Valenciennes das Licht der Welt.
225 Jahren, am 28. Oktober: Geburt des französischen Revolutionärs Georges Danton.
140 Jahren, am 23. Oktober, wurde der deutsche Maler Wilhelm Leibl geboren.
80 Jahren, am 2. Oktober, erblickte der englische Schriftsteller Graham Greene das Licht der Welt.
25 Jahren, am 31. Oktober: Uraufführung «Die Nashörner» von Ionesco in Düsseldorf.

Die Autoren der Hauptbeiträge

Alice Villon-Lechner, geboren 1954 in Graz, aufgewachsen in Wien. 1982 Abschluss des Studiums der Germanistik, Literaturkritik, Kunstgeschichte und Romanistik in Zürich. Publikationen in schweizerischen und österreichischen Zeitungen zu klassischer und zeitgenössischer Kunst und Literatur (unter anderem über I. Carroll, K. Mansfield, T. Bernhard, I. Calvino). Lebt in Zürich und Wien.

Georg Kohler, geboren 1945, lebt in Zürich und Wien. Studium der Philosophie, Germanistik und Jurisprudenz in Zürich und Basel. Promotion über Kants Ästhetik, arbeitet an einer Habilitation zur Theorie des Handelns. Ständiger Mitarbeiter der «Neuen Zürcher Zeitung». Zahlreiche Publikationen zu Themen der politischen und praktischen Philosophie sowie Ästhetik.

Ingrid Riedel, Theologin und Psychotherapeutin, ist Studienleiterin an der Evangelischen Akademie in Hofgeismar und hat einen Lehrauftrag an der Gesamthochschule Kassel sowie am C. G.-Jung-Institut in Zürich. Seit neuerem Psychotherapeutin in eigener Praxis in Konstanz.

Conradin Wolf, geboren 1956 in Zürich, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Zürich. Lizentiat zum Thema: «Todesauffassung und Todesdarstellung im Realismus des 19. Jahrhunderts». Längere Aufenthalte in Italien und Frankreich, freischaffende publizistische Tätigkeit bei verschiedenen italienischen und schweizerischen Zeitungen und Kunstzeitschriften.

Lawrence Weschler gehört zum Redaktionsstab des «New Yorker». Für seine Reportagen über die polnische Gewerkschaftsbewegung «Solidarität» wurde er mit dem Hemingway-Preis für Auslandberichterstattung ausgezeichnet. Beiträge von Weschler zu Themen der Gegenwartskunst erscheinen regelmässig in «Art in America» und in «Artforum».

Kaspar M. Fleischmann, geboren 1945 in Zürich, studierte Ökonomie an der Handelshochschule St. Gallen und an der Stanford University, Palo Alto, Kalifornien, später Ethnologiestudium in Zürich. Er übte Tätigkeiten im Management- und Bankenbereich aus, bevor er 1978 die Photogalerie «zur Stockeregg» eröffnete.

Giacomettis Gesamtwerk

Annette Giacometti, die Witwe des Künstlers, möchte einen zusammenfassenden Katalog über das Gesamtwerk von Alberto Giacometti (Plastiken, Malerei, Zeichnungen, Graphiken, Dekorationsgegenstände) erstellen, weshalb sie all jene, die über Werke ihres Ehegatten verfügen (Museen, Stiftungen, Kunstgalerien, Sammler), bittet, sie darüber schriftlich an folgende Adresse in Kenntnis zu setzen: Annette Giacometti, Boîte Postale N° 46, F-75261 Paris Cedex 06. Entsprechend den von den Sammlern geäusserten Wünschen werden persönliche Angaben (Name und Anschrift) streng vertraulich behandelt. Sie ersucht jene, die Schriftwerke ihres Mannes aufbewahren (Korrespondenz, Texte usw.), um deren diesbezügliche Bekanntgabe.

Photonachweis

Nolde-Stiftung, Neukirchen (BRD): S. 7; Isolde Ohlbaum, München: S. 11; Christian Altorfer, Zürich: S. 16–23; Artothek, Planegg: Umschlagseite, S. 36 o. r., 37 o., 38 r., 51, 58 u.; Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington: S. 32, 33; SCALA, Florenz: S. 36 o. l., 38 l., 40 l.; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München: S. 37 o.; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: S. 36 u. l.; National Gallery of Art, Collection P. Mellon: S. 36 u. r.; Sammlung Georg Schäfer, Euerbach (BRD): S. 37 u.; Ralph Kleinhempel, Hamburg: S. 39; National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection: S. 41 u., 58 o.; Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich: S. 42; Gerhard Reinhold, Leipzig-Mölkau: S. 44; Francis G. Mayer, New York: S. 45; Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris: S. 50; Claude O'Sughrue, Montpellier: S. 52 r.; Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlin: S. 62, 63; Herbert Michel, Fehraltorf: S. 67, 68, 69; Oskar Anrather, Salzburg: S. 86; Thomas Burla, Zürich: S. 92.



Das Kunststoff-Zeitalter

Wer erinnert sich nicht an das neuartige Schwitzen beim Tragen der revolutionären vollsynthetischen Nylonhemden oder an den Durchbruch der patenten Einwegkugelschreiber Marke Bic? Wer weiss nicht vom Auftauchen der ersten Spielzeugautos aus Plastik, die es den Kindern fortan erlauben, mittels Streichhölzern und ein bisschen Quetschen veritable Autounfälle zu inszenieren? Wer blickt nicht mit Vergnügen an die Zeiten zurück, als die «Bilder laufen lernten»? Sie verdanken dies dem Material, das bis heute das Idiom «auf Zelluloid bannen» prägte. Vor rund 150 Jahren wurden die ersten Versuche mit halbsynthetischen Stoffen unternommen. Inzwischen sind den Erfindungen neuer Kunststoffe (fast) keine Grenzen mehr gesetzt, und die *Synthetics*, umgangssprachlich Plastik genannt, haben sich so aufdringlich in allen Bereichen des alltäglichen Lebens durchgesetzt, dass ruhig – und auch beunruhigt – vom Kunststoff-Zeitalter gesprochen werden darf. Dieser rasanten Entwicklung und bewegten Geschichte ist das Hauptthema der Novemberausgabe gewidmet.
Weitere geplante Beiträge befassen sich mit dem Bildersturm (anlässlich des Zwingli-Jahres), mit dem Künstler Horst Antes, der im Guggenheim-Museum in New York ausstellt, und mit der Wonderwall-Architektur in New Orleans.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.-	sFr. 12.-	DM 14.-	öS 98.-
Halbjahr	sFr. 49.-	-	-	-
Jahr	sFr. 90.-	sFr. 105.-	DM 120.-	öS 935.-

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.- Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:
«du»-Verlag, Conzett + Huber AG,
Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto:
«du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45-47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P. O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2-4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7-6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

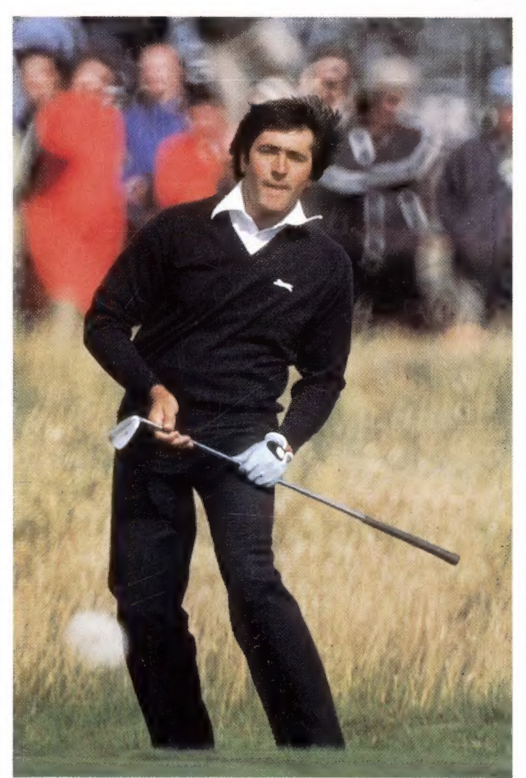
USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N. Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N. Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas

Severiano Ballesteros und seine Rolex sind in keiner Lage zu erschüttern.

Es mag verwundern, daß einer der besten Golfer der Welt seinen ganzen Ehrgeiz dareinsetzt, ein besserer Golfer zu werden.

Doch «Sevvy» Ballesteros – dem jüngsten unter allen Gewinnern des British Open und des American-Masters-Turniers, dem Sieger in unzähligen internationalen Wettkämpfen – bleibt schließlich noch viel Zeit, sich wieder zu steigern.



Er hat nichts anders im Sinn als Golf. In jedem Turnier denkt er an nichts anderes als den Golfplatz. Und auf jedem Platz an nichts anderes, als den Ball ins Loch zu bringen: «Verliere ich meine Konzentration, mißlingt der Schlag».

Seit er mit neun Jahren auf dem heimatlichen Golfplatz von Pedrena heimlich nach Spielschluß Golfschläge übte, hat er sich mit großer Willenskraft in die Spitzenklasse gespielt.

Und mit enormer Körperkraft spielt Ballesteros sich aus dem Rauhen heraus, wann immer der Ball durch sein waghalsiges Spiel dort landet.

Vor einem Turnier in Amerika kündigte er kürzlich an, daß er an jedem Loch versuchen werde, Eagles zu spielen, also zwei unter Par. Als man ihm sagte, dann würde er auf eine Menge Sechsen und Sieben kommen, war seine Antwort: «Sicher, ... aber auch auf viele Dreien, und die sind sehr erfreulich.»

Es ist offensichtlich kein Zufall, daß Severiano Ballesteros eine Uhr trägt, die ganz seinem ständigen Streben nach Genauigkeit und überlegener Leistung entspricht. Eine Rolex Oyster Day-Date. Mit Selbstaufzug und Anzeige von Wochentag und Datum.

«Eine sehr, sehr robuste Uhr», sagte er, «weder Wasser noch Sand können in sie eindringen. Ich mag gute und schlechte Tage haben, aber diese Uhr hat nur gute. Und übrigens: Bei jedem Schwung ziehe ich sie auf.
Für mich ist sie die vollkommene Armbanduhr.»

Der draufgängerische Severiano Ballesteros und seine unerschütterliche Rolex passen perfekt zusammen.

ROLEX
Genf

Rolex Day-Date in 18 Kt. Gold.
Präsident-Armband.
Oyster Perpetual Chronometer,
wasserdicht, mit Selbstaufzug.



ZÜRICH BASEL LUZERN ST. GALLEN GENÈVE LAUSANNE LUGANO LOCARNO ST. MORITZ DAVOS INTERLAKEN